张爱玲的风花雪月

幽幽檀香味的女人

如凡尘间的落红

雅苓 编著



中国华侨出版社

责任编辑：王璐
装帧设计：庄涛






风颤颤的过了，心也瑟瑟的动了，
又如何？
袅袅的终竟散尽了……

落花有魂？
信了便有伤感了；
不信便有心痛了。

纤尘不染中，
有了残红点点，
就有了暗醉的香。

无惮的散泻，
便有了若明若暗的纠缠，
也有了愫帛的流苏。

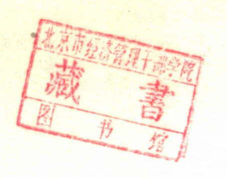
ISBN 7-80120-676-2





ISBN 7-80120-676-2/I·99
定价：25.00 元

张爱玲的风花雪月



中国华侨出版社

图书在版编目（CIP）数据

张爱玲的风花雪月/雅苓编著.—北京：中国华侨出版社，2002.12

ISBN 7-80120-676-2

Ⅰ.张… Ⅱ.雅… Ⅲ.①张爱玲（1920~1995）-生平事迹 ②张爱玲（1920~1995）-文学研究 Ⅳ.①K825.6②I206.7

中国版本图书馆 CIP 数据核字（2002）第 092329 号

● 张爱玲的风花雪月

编　著/雅　苓
责任编辑/王　璐
经　销/新华书店
开　本/850×1168 毫米 1/32 印张/9.5 字数/260 千字
印　刷/华北石油廊坊华星印刷厂
版　次/2003 年 1 月第 1 版 2003 年 1 月第 1 次印刷
印　数/8000 册
书　号/ISBN 7-80120-676-2/I·99
定　价/25.00 元

中国华侨出版社 北京安定路 20 号院 邮编：100029
E-mail：overseashq@sina.com
发行部：（010）64443051 传真：（010）64443051

生命是一袭华美的袍，爬满了虱子。

一个新世纪的开始，也就意味着一个旧世纪的结束。上个世纪的新鲜热闹到而今也不过是过眼云烟。

时间是匆匆，人也是匆匆，无论平淡亦或绚烂，最后仍旧要不情不愿地归零。这就如同你刚刚迈过一个门槛，回头看时，身后的东西就已经无可奈何地褪了色。

然而在这一片汪洋一般的暗淡中，总有什么微微泛着亮的东西点缀着整个背景，并在时光的注视下慢慢凸现出来。即使鲜艳的颜色已经变得斑驳，这种斑驳依旧绮丽，并终将随着似水的流年成为经典。

上个世纪初的上海是华丽的，上个世纪初的中国文坛也是华丽的，这种华丽就像太阳落山前的最后一抹晚霞，明知道终将陷落，才有最后一搏的壮丽。

在这一整片的喧哗中，有一个声音是寂静而清冷的，这是一个熟悉的名字；一个女人的朴素的名字；也是一个传奇的名字；它是张爱玲。

目录

张爱玲的风花雪月



风颤颤的过了,心也瑟瑟的动了,
又如何?
袅袅的终竟散尽了……

春花秋月何时了？往事知多少！小楼昨夜又东风，故国不堪回首月明中。

雕栏玉砌应犹在，只是朱颜改。问君能有几多愁，恰似一江春水向东流。

那是关于一个人的回忆，或者也是关于一个城市的回忆。这回忆今天看起来虽不能算是惊心动魄，但也总不至于降低到了寻愁觅恨中去。

它是一个女人既黯淡又华丽的一生；是既蕴含着鲜花烹油般的热烈，又隐藏着过尽千帆的淡然。

如风，是的，如风。来时匆匆而过，去时飘渺无踪，只有看那风过处，黄叶地的伤心处，才能从胸口深处喟然地一叹。

曾有的围城

张爱玲一生去过的城市并不甚多，然也不十分少。但她努力着笔描绘过的，却只有香港和上海这两地了，然这两地的处境却又宛然有些许相似。都是大时代、大动荡之中的孤岛，都是围城，而张爱玲就在这两座围城中，侧立一隅，冷眼旁观。

雾数上海

张爱玲形容上海的黄梅天用了“雾数”这个词。上海人说，这是只有上海人才能看得懂的一个词。上海是张爱玲的出生地，是她的成名地，是她回忆最多的地方。

1920年的上海，张爱玲这个后来蜚声文坛的女人，选择了这一年一个微雨初凉的，大时代中的一个小日子出生了。她出生的时日就像她日后的文章一般，轰动的背景下，反而是平淡。

1942年的上海，张爱玲横空出世，一鸣惊

人。

1947年的上海，张爱玲在潮湿的6月提笔给胡兰成写信：

“我已经不喜欢你了。你是早已不喜欢我了的。这次的决心，我是经过一年半的长时间考虑的，彼惟时以小吉(劫)故，不欲增加你的困难。你不要来寻我，即或写信，我亦是不看的了。”

她下定决心解开这个结，即使知道自己是终将萎谢的了，还是一径地宁为玉碎，不为瓦全。

最后，1952年，她终于不得不离开了上海，离开了这个最慰贴她心灵的地方。在她生命的后43年里，她去了很多地方，但是上海，她终生再没有回来。

张爱玲也是少有的大部分作品都致力于描写旧上海风情的作家，华人心目中的旧上海就存在于她的笔下。

“那里的上海是白色的天，水阴阴地。洋梧桐巴掌大的秋叶，黄翠透明，就在玻璃窗外。对街一排旧红砖的巷堂房子，虽然是阴

天，挨挨挤挤仍旧晾满了一阳台的衣裳。一只乌云盖雪的猫在屋顶上走过，只看见它黑色的背，连着尾巴像一条蛇，徐徐波动着。不一会，它又出现在阳台外面，沿着栏杆慢慢走过来，不朝左看，也不朝右看，它终归慢慢走过去了”。

那里的人会“坐在栏干上，仿佛只有自己一个人在那儿。背后是空旷的蓝绿色的天，蓝得一点渣子也没有——有是有的，沉淀在底下，黑漆漆，亮闪闪，烟烘烘，闹嚷嚷的一片——那就是上海。这里没有别的，只有天与上海与小寒。不，天与小寒与上海，因为小寒所坐的地位是介于天与上海之间。”



老上海的招贴画弥漫着那个时代特有的气息

张爱玲是心怀上海的，她走过一个又一个城市，再也没有一个城市如上海成就她，她也没有成就另一个上海。

而那个三四十年代的旧上海也确实是一个纸醉金迷的自由宣泄所，它可以说是国际欲望的“下水道”。这个充满欲望的城市，纠缠着各种各样欲望中的世俗的男女，他们贪求、挣扎、痛苦、迷失，为谋生，更为谋爱，但他们微小的举动迅速被滚滚向前的时代洪流淹

没。在这一点上旧上海与今天的都市惊人相似，这种相似孕育了世纪之交上海风情的流行。而上海风情的流行也是蓄谋已久的，操作者正是其时代。

上海风情是闲情逸致、小资情调、寻愁觅恨等等一系列同类词语的总称。上海的风情是不必向他人诉说的，是骨子里浸得透透的，是骄傲且张扬的，也是使人不忍搅散的。

这风情也终延续了下来，于是世纪末的上海，便忽然掀起一阵怀旧的风尚了，老照片重新印刷，老建筑重新装修，而打着怀旧旗号的酒吧、饭店更数不胜数。各种报纸杂志出版物中也都弥漫着怀旧气息。陈丹燕说："对一九三一年的怀旧，是属于年轻人的，他们用一小块一小块劫后余生的碎片，努力构筑起一个早已死去的年代。"

旧上海的熏风弥久不散。就如张爱玲所说：

"我忘不了那条黑沉沉的长街，那孩子守着锅，蹲踞在地上，满怀的火光。"

上海是不能遗忘的，正如记忆无法遗忘。

香港的沉香屑

香港很像是一个着了魔的城市，挤迫熙攘的街市，陈年旧楼组成的街巷夹杂纵横，地铁排气管永远喷着氤氲的烟雾，人们就在这一片乌烟瘴气中狼狈地过活，一帮子华青帮小头目，也迫得躲在楼梯中望天打卦，女孩的头发黏塌塌地搭在额前，一脸的时不与我，志不得伸。

鳞次栉比的大排档，货品直接堆在铺面上的海味南北行。小餐厅里往往也挤满了避雨的人，卖的是中西合壁的食物，陈设恒久而不变，小菜 7～8 元一碟，如果来这里拍怀旧片，菜牌价目其实也不用改了。

黄昏时分，渡轮从尖沙咀向港岛缓缓驶出，落霞在华灯初上的海港两岸拉开绯红的天幕，一幅壮阔的画卷在眼前徐徐展开：前九广铁路总站钟楼，那是蒸汽火车年代的标志；海上白鹭翔起翔落，晚霞染红海面，没有了都市的喧哗与浮躁，心情像海上落日般轻轻摇

曳，又如暮色般渐渐沉静下来。

这就是旧香港的景致，一片华灯璀璨。也就是这华灯璀璨，才映射出人性世俗的迷茫。

1943年，张爱玲在周瘦鹃主编的《紫罗兰》杂志发表小说《沉香屑·第一炉香》和《沉香屑·第二炉香》后，在当时的文坛引起了一定的轰动，也奠定了她的写作风格。故事写的尽是市井小民的情爱纠葛、悲欢离合，而故事发生的地点则正是香港。张爱玲在这些普通人的身上塑造了她的风格，不过正如她所说的："在传奇里面寻找普通人，在普通人里寻找传奇。"对于这群复杂的市民阶层、里弄人物，张爱玲淋漓尽致的描写使他们的世俗性、市侩性得到充分的暴露。那种虚伪与真实、浮华与朴实形成了强烈的对比。

她的作品，像忧伤的蓝调，惆怅而缠绵。那些忧伤的调子，像在回忆着什么，令人眷恋，让人寒瑟。"透支的美好只会让人感到一切都已完了。"正因为张爱玲这样认为，所以她的主题才无法脱离荒凉。而这荒凉也恰恰和香港的迷茫相称。

三四十年代的香港"满山轰轰烈烈开着

野杜鹃，那灼灼的红色，一路摧枯拉朽烧下山坡子去了。杜鹃花外面，就是那浓蓝的海，海里泊着白色的大船。这里不单是色彩的强烈对照给予观者一种眩晕的不真实的感觉——处处都是对照；各种不调和的地方背景，时代气氛，全是硬生生地给搀揉在一起，造成一种奇幻的境界。”

香港的陷落成全了白流苏，也成全了张爱玲。

“在这不可理喻的世界里，谁知道什么是因，什么是果？谁知道呢，也许就因为要成全她，一个大都市倾覆了。成千上万的人死去，成千上万的人痛苦着，跟着是惊天动地的大改革……。

传奇里的倾城倾国的人大抵如此。到处都是传奇，可不见得有这么圆满的收场。胡琴咿咿呀呀拉着，在万盏灯火的夜晚，拉过来又拉过去，说不尽的苍凉的故事——不问也罢！”

一叶随风

杨柳枝、芳菲节、所恨年年赠离别。一叶随风忽报秋，纵使君来岂堪折。

这诗粗看起来似与张爱玲风马牛不相及，细思量，却又悚然心惊了。想来人的一生总是要不断地经历离别。而张爱玲的一生更是如此，无论是她的父亲、她的母亲、她的两任的爱人、以及她自己。

她送走了太多的人，也大都在秋天。她在秋天与她一生中最爱的城市告别，也在秋天与这个红尘世间告别。

这是一个飘零的灵魂，是一片随风的落叶，是一则乱世中的传奇。

学生天才梦

张爱玲在她那个时代的人看来，是一个

古怪的女孩。她从小就被誉为天才。在诗书官宦人家成长起来的她，自然特别娇贵，更何况她是这样一个玲珑聪明的孩子。于是爱玲从小就被倍加照顾。

由于父母对于她在文学方面有良好地启迪，爱玲3岁便能背唐诗，当她在满清遗老张人骏面前，用稚嫩的童音吟诵“商女不知亡国恨，隔江犹唱后庭花”的时候，这位老人忍不住泪如雨下。


小爱玲和弟弟

在7岁的时候，爱玲写了自己平生第一篇作品。这是一个关于家庭伦理的悲剧。大概意思是一个姓云的小康之家的儿子，娶了一个媳妇名唤月娥的。这家的小姐名叫凤娥，与嫂子不和。不久之后，哥哥出门经商去了，凤娥便乘机定下计策要谋害嫂嫂。故事写到这里就搁笔了，没有续下去。

于是爱玲又另起炉灶写起历史小说，开篇即是：“话说隋末唐初的时候……。”因为她经常跟着父亲翻阅一些小报和章回体小说，她便直觉地喜欢那个时代，她觉得那是一个橙红色的时代。这一篇是写在一张旧帐簿的空页上的，簿子宽而短，分成上下两截，淡黄色的竹纸上印着红条子，用墨笔满满地写了一张，她的一位名唤“辫大侄子”的亲戚走来

看见了，便说："喝，写起《隋唐演义》来了。"爱玲非常得意，可是那个时候她肚子里的丘壑还太少，始终只写了这么一张，没有硬挺下去。



小爱玲第一次给报社写信时只有九岁

到了8岁那年，爱玲尝试着写了一篇类似乌托邦的小说，题目叫《快乐村》。大意是快乐村是一个好战的高原民族，因克服苗人有功，蒙中国皇帝特许，免征赋税，并予自治权。所以快乐村是一个与世隔绝的大家庭，自耕自织，保存着部落时代的活泼文化。爱玲特地将半打练习簿缝在一起，打算做个大部头，但不久她即对这个题材失去了兴趣，而为这部小说所绘的多幅插图倒留了下来。插图仔细地介绍这种理想社会的服务、建筑、室内装修、包括图书馆、"演武厅"、巧克力店、屋顶花园，而公共餐室是荷花池里的一座凉亭。

到爱玲读小学的时候，她写出第一篇有头有尾的小说。故事的大意是一个美丽清秀的女性素贞，有一位风度翩翩浪漫有才的情人。素贞与情人会面的时候，不是看电影就是游公园。有一次两人正在春意盎然的公园里漫游的时候，忽然有一只玉手在素贞的肩上拍了一下。回头一看，是漂亮而又活泼的表姊芳婷。素贞将男友介绍给芳婷时，却发现两人

一见钟情。后来男友果然爱上了表姊，素贞便愤而投水自杀。

这小说是爱玲利用住校的课余时间写作，用铅笔写在一本笔记薄上，她的同学们睡在蚊帐里翻阅，磨来磨去，字迹都擦模糊了。小说中的负心男子叫殷梅生，一个姓殷的同学便十分不高兴，说："他怎么也姓殷？"提起笔来就改成了王梅生。本子传回来，爱玲用橡皮擦掉，又姓殷。殷姓同学要去再看，又改姓王。如此三番两次改来改去，纸也擦穿了。

当时在学校里，是流行着新文学的言情笔调的，即一种新的台阁体，其中有一行警句给张爱玲深刻的印象："那醉人的春风，把我化成了石像在你的门前。"受这种新台阁体的影响，张爱玲写了《理想中的理想村》一文，这是一篇美仑美奂的新文艺模式的文章，文章充满了当时曾流行于文坛的小布尔乔亚式的辞章语句：

"在小山的顶上有一所精致的跳舞厅。晚饭后，乳白色的淡烟渐渐地褪了，露出明朗的南国的蓝天。你可以听见悠扬的音乐，像一幅桃色的网，从山顶上撒下来，笼罩着全山……

这里有的是活跃的青春，有的是热的火

红的心，没有颓废的小老人，只有健壮的老少年。银白的月踽踽地在空空洞洞的天上徘徊，她仿佛在垂泪，她恨自己的孤独。

……还有那个游泳池，永远像一个慈善的老婆婆，满脸皱纹地笑着，当她看见许多活泼的孩子像小美人鱼似的噗通噗通跳下水去的时候，她快乐得爆出极大的银色水花。她发出洪亮的笑声。她虽然是老了，她的心是永远年轻的。孩子们爱她，他们希望他们不辜负她的期望。他们努力地要成为个游泳健将。



幼年的张爱玲

……沿路上都是蓬勃的，微笑着的野蔷薇，风来了，它们扭一扭腰，送一个明媚的眼波，仿佛是在时装展览会里表演时装似的。清泉潺潺地从石缝里流，流，流，一直流到山下，聚成一片蓝光滟潋的池塘。

在熏风吹醉了人间的时候，你可以耽在小船上，不用划，让它轻轻地，仿佛是怕惊醒了酣睡的池波，飘着飘着，在浓绿的垂杨下飘着。……这是多么富于诗意的情景哟！”

从这篇文章里，可以看出张爱玲用词的绮丽和精致。她如一切初入文坛者，注重的是文句的修饰，但其运用文字的娴熟程度，却仿佛已经是老手。

自父母离婚后，张爱玲便回到她父亲的房子，在这个时候，她的心情越来越糟，于是她除了与父亲聊聊天，问问小弟的学习情况外，便一头扎进父亲书房里，翻看一些古文旧书。她最爱看的是《红楼梦》，在此之前她已看过几遍，但此时读起来似乎更有新意。

家藏的《红楼梦》是石印本，张爱玲已经能一眼看出自八十一回后的狗尾续貂的异样来。正叹着《红楼梦》里群像鲜活，谴词神灵，第八十一回就来个“四美钓游鱼”，便觉天昏地暗，百样无味。

于是，就又重读前面八十回，细细琢磨那些小姐丫鬟们的诗词行令、小说人物出场、退场、服饰色彩、语言特点等等，真是越琢磨越有味道。

小爱玲捧着《红楼梦》如同捧着心爱的宠物。这个才气过人的小姑娘从小就不喜欢动物，不爱与同龄的伙伴玩，除了与年长的大人们谈天说地，最好的朋友就是印在白纸上的黑字。无论是古的、洋的、旧的、新的，她都喜欢。她读书成癖很受后母排斥，后母常要在父亲面前言及：一个姑娘，什么都不会做，没有礼节，回到家里就只认得书。

父亲对此却并不以为然，他对爱玲长于

文学，擅于写作倒是很得意，常要在爱玲从学校回来时，与爱玲共同欣赏她被先生眉批过的作文或圈点的诗词。读《红楼梦》时，小爱玲便学做诗词，一口气写了三首七绝。其中一首《咏夏雨》，有两句经先生浓圈圈点过："声如羯鼓催花发，带雨花开第一枝"很得父亲的赏识和鼓励。

爱玲受到鼓励后，更加刻意在作文上一显身手，她干脆用晚间同学们散步，闲聊的时间做起了长篇小说《摩登红楼梦》。这一部典型的鸳鸯蝴蝶派小说，是张爱玲读《红楼梦》，又读《秋海棠》、《啼笑姻缘》等通俗小说的结晶。她写了满满的上下两册，拿回来给父亲看，父亲大喜过望，也一反平时的家长作风，替爱玲拟了回目。共六回，这六回的题目是：

"沧桑变幻宝黛住层楼，
鸡犬升天贾琏膺景命。
弭讼端覆雨翻云，
赛时装嗔莺叱燕。
收放心浪子别闺闱，
假虔诚情郎参教典。
萍梗天涯有情成眷属，
凄凉泉路同命作鸳鸯。

昔问浮沉良朋空洒泪，
波光骀荡情侣共嬉春。
陷阱设康衢娇娃蹈险，
骊歌惊别梦游子伤怀。”

这部《摩登红楼梦》有两个显著特点，一是行文运词唱和俱出自“红楼”一家，神韵极其相似；二是内容情节荒唐而又逼真，将摩登上海滩的今事搬至红楼人物丛中，竟能如鱼得水，融成一体。

开端写宝玉收到傅秋芳寄来的一张照片：

“宝玉笑道：‘袭人你倒放出眼光来批评一下子，是她漂亮呢还是——还是林妹妹漂亮？’

袭人向他重重的瞅了一下道：‘哼！我去告诉林姑娘去！拿她同外头不相干的人打比喻……别忘记了，昨天太太嘱咐过，今儿晚上老爷乘专车从南京回上海，叫你去应一应卯儿呢，可千万别忘记了，又惹老爷生气。’”

写贾琏得官：“黑压压上上下下挤满了一屋子人，连赵姨娘周姨娘也从小公馆里赶了

来了，赵姨娘还拉着袖子和凤姐儿笑着嚷：'二奶奶大喜呀！'

……凤姐儿满脸是笑，一把拉着宝玉道：'宝兄弟，去向你琏二哥道个喜吧！老爷栽培他，给了他一个铁道局局长干了！'

宝玉……挤了进去，又见贾母歪在杨妃榻上，鸳鸯蹲在小凳上就着烟灯烧鸦片，琥珀斜欠倚在榻上给贾母捶腿……

贾琏这时候真是心花一朵朵都开足了，这一乐直乐得把平时的洋气派、洋礼节都忘得干干净净，退后一步，垂下手来，恭恭敬敬给贾政请了个安，大声道：'谢谢二叔地栽培。'



爱玲的母亲
(站着的人是侍女)

……凤姐儿在房中置酒相庆，自己坐了主席，又望着平儿笑道：'你今天也来快活快活，别拘礼了，坐到一块儿来乐一乐罢！'……三人传杯递盏。

……贾琏道：'这两年不知闹了多少饥荒，如今可好了……'凤姐瞅了他一眼道：'钱留在手里要咬手的，快去多讨两个小老婆罢！'贾琏哈哈大笑道：'奶奶放心，有了你和平儿这两个美人胎子，我还讨什么小老婆呢？'

凤姐冷笑道：'二爷过奖了！你自有你的

心心念念睡里梦里都不忘记的心上人，放在沁园村小公馆里，还装什么假惺惺呢？大家心里都是透亮的了！’

贾琏忙道：‘尤家的自从你去闹了一场之后，我听了你的劝告，一趟也没有去过，这是平儿可以作证人的。’凤姐道：‘除了她，你外面还不知养着几个堂子里的呢！我明儿打听明白了，来和你仔仔细细算一笔总账！’平儿见他俩话又岔到斜里去了，连忙打了个岔混了过去。”

贾珍带信来说尤二姐请下律师要控告贾琏诱奸遗弃，因为他“新得了个前程，官声要紧，”打算大大诈他一笔款子。贾琏无法筹款，“想来想去唯有向贾珍那里去通融通融，横竖这事起先是他也有一份儿在内的，谅他不至坚拒。”贾珍挪了尤氏的私房钱给他，怕他赖债，托词是向朋友处转借来的。


张爱玲就读的圣玛利亚女子中学

底下接着写主席夫人贾元春主持的新生活时装表演，贾府里打发出去的芳官、藕官加入歌舞团，复为贾珍父子及宝玉所追求；巧姐儿被绑；宝玉闹着要和黛玉一

同出洋，家庭里通不过，便负气出走，贾母王夫人终于屈服。

“袭人叫宝玉到宝钗处辞行，宝玉推说：‘姨妈近来老不给人好脸子看，’后来他自己心里也觉不过意，问袭人道：‘宝姐姐有什么怪我的话吗？’袭人道：‘我怎么知道你们的事呢？’宝玉……长长的叹了一口气。”临行的时候，宝黛又拌了嘴，闹决裂了，一时不及挽回，宝玉只得单身出国去了。

“一场红楼梦，十出西洋镜”。张爱玲在这部《摩登红楼梦》中充分调动了自己在这个时代所能消化的全部中西文化，古今文粹，充分显示了自己的聪慧、幽默、成熟、非凡的才华。她不仅熟悉《红楼梦》原著里众人物的性格特色，也将其性格平移在当代时空下派生出许多摩登故事。这里面的想象、夸张、比喻都是当时最时髦的新文学作家也难以企及的。那一年，她才十四岁。

1936 年秋天，张爱玲上高中时，学校聘请了一位国文先生，任中文部教务主任，兼爱玲班上的国文课。这位先生叫汪宏声，性格温和，却又满腹经纶，谈论文章很有新颖的见地。学校当局聘请他出任中文部主任，也有扭转教会学校轻视国文传统的意图。

汪先生的第一次作文课，就出了两个题目供学生任意选择。一是自由命题，二是幕前人语。当下女学生们一片哗然，因为过去的作文课不是说立志，就是说知耻，没有自由命题这一新课题。到下课铃响时，虽然也把作文收齐了，但大多数是二三百字的短篇，况很多还是虚词，没有什么思想内容。在几十本作文中，有一篇作文引起了汪先生的注意，这是仅有的自己命题的一篇，题曰《看云》，写得文字潇洒，辞藻瑰丽，但是错别字很多。汪先生注意看了署名，是张爱玲。



上中学时的张爱玲

渐渐地，张爱玲的名字在校内逐渐传播。不久汪宏声先生鼓动学生们办一个32开的小刊物，题名为《国光》，请张爱玲当编者，爱玲却只是答应投稿。

一次，张爱玲欠交一篇作文，汪先生去问她。她便隔了几天，交上了一篇《霸王别姬》。这篇小说在校刊《国光》上刊登，是张爱玲第一篇被刊登出来的小说。

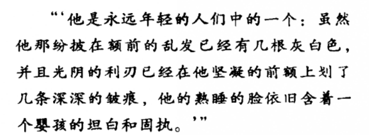
后来她自己说是看了李世芳的《霸王别姬》，百感丛生，想把它写成一篇小说，可是因为从前已经写过一篇，当时认为动人的句子现在只觉得肉麻与憎恶；因为摆脱不开那点回忆，到底没有写成。那篇《霸王别姬》很少中

国气味，近于现在流行的古装话剧。

项羽是“江东叛军领袖”，虞姬是霸王身背后的一个苍白的忠心的女人，霸王果然一统天下，她即使做了贵妃，前途也未可乐观。现在，他是她的太阳，她是月亮，反射他的光。他若有了三宫六院，便有无数的流星飞人他们的天宇。


张爱玲手绘插图

因此她私下里是盼望这战一直打下去的。“困在垓下的一天晚上，于巡营的时候，她听到敌方远远传来‘哭长城’的楚国小调。她匆匆回到营帐里去报告霸王，但又不忍心唤醒他。


“‘他是永远年轻的人们中的一个：虽然他那纷披在额前的乱发已经有几根灰白色，并且光阴的利刃已经在他坚凝的前额上划了几条深深的皱痕，他的熟睡的脸依旧含着一个婴孩的坦白和固执。’”

霸王听见了四面楚歌，知道刘邦已经尽得楚地了。“虞姬的心在绞痛，当她看见项王的倔强的嘴唇转成了白色。他的眼珠发出冷冷的玻璃一样的光辉。那双眼睛向前瞪着的神气是那样的可怕，使她忍不住用她宽大的

袖子去掩住它。她能够觉得他的睫毛在她的掌心急促地翼翼扇动，她又觉得一串冰凉的泪珠从她手心里一直滚到她的臂弯里。这是她第一次知道那英雄的叛徒也是会流泪的动物。他甩掉她的手，拖着沉重的脚步，歪歪斜斜走回帐篷里。她跟了进来，看见他伛偻着腰坐在榻上，双手捧着头。蜡烛只点剩了拇指长的一截。残晓的清光已经透进了帷幔。

'给我点酒。'他抬起眼来说。

当他捏着满泛了琥珀的流光的酒盏在手里的时候，他把手撑在膝盖上，微笑看着她。'虞姬，我们完了。看情形，我们是注定了要做被包围的困兽了，可是我们不要做被猎的，我们要做猎人。明天——啊，不，今天——今天是我们最后一次的行猎了。我要冲出一条血路，从汉军的军盔上面踏过去！哼，那刘邦，他以为我已经被他关在笼子里了吗？我至少还有一次畅快的围猎的机会，也许我的猎枪会刺穿他的心，像我刺穿一只贵重的紫貂一般。虞姬，披上你的波斯软甲，你得跟随我，直到最后一分钟。我们都要死在马背上。'"

虞姬不肯跟他去，怕分了他的心。他说："'噢，那你就留在后方，让汉军的士兵发现你，把你献给刘邦吧！'"

"虞姬微笑。她很迅速地把小刀抽出了鞘，只一刺，就深深地刺进了她的胸膛。项羽冲过去托住她的腰，她的手还紧抓着那镶金的刀柄。

项羽俯下他的含泪的火一般光明的大眼睛紧紧瞅着她。她张开她的眼，然后，仿佛受不住这样强烈的阳光似的，她又合上了它们。项羽把耳朵凑到她的颤动的唇边，他听见她在说一句他所不懂的话：'我比较喜欢这样的收梢。'等她的身体渐渐冷了之后，项王把她胸脯上的刀拔了出来，在他的军衣上揩抹掉血渍。然后，咬着牙，用一种沙嗄的野猪的吼声似的声音，他喊叫：'军曹，军曹，吹起号角来！吩咐备马，我们要冲下山去！'"

这整个故事的词句有一种流动的华美，很像是一幕古装话剧，作者又像是懂得西洋话剧程式的剧作家。然而张爱玲以她十几岁的少女思维，却写出这样动人、强悍的历史小说。即使现在读来，也依旧令人震撼，让人不由得吃惊，这颗少女的心，何以如此强硬、果断，恰如应征将士般没有丝毫缠绵。

另外，由于受到30年代新文学的影响，张爱玲还写了一篇关于农村生活的小说。题目叫《牛》，其中的遣词造句也堪与正走红的

现代作家们相媲美：

“禄兴衔着旱烟管，叉着腰站在门口。雨才停，屋顶上的湿茅草亮晶晶地在滴水。地下高高低低的黄泥潭子，汪着绿水。水心疏疏几把狗尾草，随着水涡，轻轻摇着浅栗色的穗子。迎面吹来的风，仍然是冰凉地从鼻尖擦过，不过似乎比冬天多了一点青草香。

禄兴在板门上磕了磕烟灰，紧了一紧束腰的带子，向牛栏走去。在那边，初晴的稀薄的太阳穿过栅栏，在泥地上匀铺着长方形的影和光。两只瘦怯怯的小黄鸡抖着粘湿的翅膀，走来走去啄食吃。牛栏里面，积满灰尘的空水槽寂寞地躺着，上面铺了一层纸，晒着干菜。角落里，干草屑还存在。栅栏有一面磨擦得发白，那是从前牛吃饱了草颈项发痒磨的。禄兴轻轻地把手放在磨坏的栅栏上，抚摸着粗糙的木头，鼻梁上一缕辛酸味慢慢向上爬，堵住了咽喉，泪水泛满了眼睛。”

禄兴卖掉了牛，春来没有牛耕田，打算送两只鸡给邻舍，租借一只牛。禄兴娘子起初是反对的：‘天哪！先是我那牛……我那牛……活活给人牵去了，又是银簪子……又该轮到

这两只小鸡了！你一个男子汉，只会算计我的东西’”……

牛到底借来了，但是那条牛脾气不好，不伏他管束。禄兴略加鞭策，牛向他冲过来，牛角刺入他的胸膛，他就这样的送了命。

“又是一个黄昏的时候，禄兴娘子披麻戴孝送着一个两人抬的黑棺材出门。她再三把脸贴在冰凉的棺材板上，用她披散的乱发揉擦着半干的封漆。她那柔驯的颤抖的棕色大眼睛里面充满了眼泪；她低低地用打颤的声音说：

‘先是……先是我那牛……我那会吃会做的壮牛……活活给牵走了……银簪子……陪嫁的九成银，亮晶晶的银簪子……接着是我的鸡……还有你……还有你也让人抬去了……’她哭得打噎——她觉得她一生中遇到的可恋的东西都长了翅膀，在凉润的晚风中渐渐飞去。

黄黄的月亮斜挂在烟囱口，被炊烟熏得迷迷濛濛，牵牛花在乱坟堆里张开粉紫的小喇叭，犬尾草簌簌地摇着栗色的穗子。展开在禄兴娘子前面的生命就是一个漫漫长夜——缺少了吱吱咯咯的鸡声和禄兴的高大的在灯

前晃来晃去的影子的晚上，该是多么寂寞的晚上啊！

由这几篇处女作，已经可见一个天才呼之欲出。国文教师汪宏声先生对张爱玲寄予殷殷厚望，常常对她说，应该好自为之，将来的前途是未可限量的。但爱玲却好象因为把所有的热情和注意力都注入了她的文字里，在现实的世界中，她简直冷漠、呆滞到了令人哭笑不得的地步。

张爱玲在她自己的文章中说：



这是张爱玲为其文章配的插图

"我是一个古怪的女孩，从小被誉为天才，除了发展我的天才外别无生存的目标。然而，当童年的狂想逐渐褪色的时候，我发现我除了天才的梦之外一无所有——所有的只是天才的乖僻缺点。世人原谅瓦格涅的疏狂，可是他们不会原谅我。

九岁时，我踌躇着不知道应当选择音乐或美术作我终身的事业。看了一张描写穷困的画家的影片后，我哭了一场，决定做一个钢琴家，在富丽堂皇的音乐厅里演奏。

对于色彩，音符，字眼，我极为敏感。当我弹奏钢琴时，我想像那八个音符有不同的个

性，穿戴了鲜艳的衣帽携手舞蹈。我学写文章，爱用色彩浓厚，音韵铿锵的字眼，如“珠灰”，“黄昏”，“婉妙”，“splendour”，“melancholy”，因此常犯了堆砌的毛病。直到现在，我仍然爱看《聊斋志异》与俗气的巴黎时装报告，便是为了这种有吸引力的字眼。在学校里我得到自由发展。我的自信心日益坚强，直到我十六岁时，我母亲从法国回来，将她睽违多年的女儿研究了一下。

‘我懊悔从前小心看护你的伤寒症，’她告诉我，‘我宁愿看你死，不愿看你活着使你自己处处受痛苦。’

我发现我不会削苹果，经过艰苦的努力我才学会补袜子。我怕上理发店，怕见客，怕给裁缝试衣裳。许多人尝试过教我织绒线，可是没有一个成功。在一间房里住了两年，问我电铃在哪儿我还茫然。我天天乘黄包车上医院去打针，接连三个月，仍然不认识那条路。总而言之，在现实的社会里，我等于一个废物。

我母亲给我两年的时间学习适应环境。她教我煮饭；用肥皂粉洗衣；练习行路的姿势；看人的眼色；点灯后记得拉上窗帘；照镜子研究面部神态；如果没有幽默天才，千万别

说笑话。

在待人接物的常识方面，我显露惊人的愚笨。我的两年计划是一个失败的试验。除了使我的思想失去均衡外，我母亲的沉痛警告没有给我任何的影响。

生活的艺术，有一部分我不是不能领略。我懂得怎么看《七月巧云》，听苏格兰兵吹bagpibe，享受微风中的藤椅，吃盐水花生，欣赏雨夜的霓虹灯，从双层公共汽车上伸出手摘树巅的绿叶。在没有人与人交接的场合，我充满了生命的欢悦。可是我一天不能克服这种咬啮性的小烦恼，生命是一袭华美的袍，爬满了蚤子。

这最后的一句话就像是她一生的写照，华丽而千疮百孔。年少的旧梦，在恍惚间已经不可寻觅了，残留的是曾经有过的幻想，曾经有过的绚烂的袍。

流光溢彩

1942年春天，仍旧是色彩斑斓的海水，映着经过战乱也没褪色的香港城的颜色。由于香港大学停办，仅读了3年大学的张爱玲同她的同窗好友炎樱，同乘一艘商船回到上海。

年仅20岁的张爱玲，身经战乱，重回家园，胸中涌上难以言表的离乱之情。整个航程中，她和炎樱两个趴在轮船的甲板栏杆上，遥望着上海的方向，做一些美丽的梦幻。两个人只顾娓娓低语着，她们说的，想的，都是上海。上海的吃，上海的穿，上海的人情世故。在这两个懂得生活的女孩子面前，上海无异于是一座皇宫，她们恨不得一步跨到上海，去



张爱玲就读的香港大学校景

做这座宫殿的主人。

爱玲是深深喜欢着上海的。她认为：

“上海人是传统的中国人加上近代高压生活的磨练。新旧文化种种畸形产物的交流，结果也许是不甚健康的，但是这里有一种奇异的智慧。”

此时母亲已经又出国去了，爱玲便暂住姑姑家。好友炎樱进了上海的英国学校。爱玲却因为经济困难的缘故，不得不辍学，走上了卖文为生的道路。

爱玲最初投的是英文稿。早在圣玛丽女校上学时，爱玲就在校刊《凤藻》上发表过英文习作。在港大的三年，更是苦练英文，甚至连通信都是用英文，精通英文的姑姑称赞她“无论什么英文书，她能拿起来就看，即使是一本物理或化学书”。

爱玲最初把稿件投向英文月刊《二十世纪》。这是一本综合性的刊物，内容有时事报道、小品、风光旅游、书评影评之类，其阅读对象主要是那些在亚洲的西方人，主编克劳斯·梅涅特是一位德国人，曾获柏林大学博士学位，在莫斯科做过驻苏记者，对中国也很了



张爱玲手绘白流苏像

解。爱玲在该刊发表的第一篇文章题为《中国人的生活和时装》，此文长 8 页，近万字，且附有张爱玲所绘的 12 幅发型和服饰插图。爱玲虽未出过洋，但文字流畅闲雅，略带一点维多利亚末期的文风，因此，主编梅涅特在编者按中称赞她为“如此有前途的青年天才”。接着，爱玲一鼓作气，一年间就在该刊发表文章达 9 篇之多，其中包括有 6 篇影评，爱玲的这些影评，对于这个时期的中国电影史的研究，具有一定的参考价值。后来，这其中的不少英文作品被翻译成中文，收入了散文集《流言》之中。

在 1943 年的一个春寒料峭的下午。爱玲身穿一件鹅黄缎半臂旗袍去拜见《紫罗兰》的主编周瘦鹃先生。两人会面谈了多时，颇为投机。爱玲告诉周主编，自己过着“卖文生活”，可卖的都是“西”文。中文除一篇散文《天才梦》之外，没有动过笔，最近却做了两个中篇小说，讲述的是两段香港的故事，请周先生看看如何。说着爱玲把一个纸包打开来，递给周瘦鹃两个稿簿。周瘦鹃接过来浏览了一下，看到标题叫做《沉香屑》，第一篇标明《第一炉香》，第二篇标明《第二炉香》。周瘦鹃当时就觉得很别致，挺有意味，便让爱玲把书稿留



下，让他拜读。

是夜，在月光笼罩下的紫罗兰庵里，周瘦鹃细细读着爱玲的《沉香屑》，他开始的时候并不在意，但读着读着就不禁站了起来，他惊异于一个年轻的女孩子竟有这样老到凝练的文笔，如此洞察人情的深刻。他一边读着，一边击节称赏。

一个星期以后，爱玲又来到了周家。周瘦鹃称赞了她的作品，问她是否喜爱毛姆的作品，并且熟读《红楼梦》？爱玲点头称是，在心里赞叹周先生的过人眼力。



张爱玲设计的《天地》杂志的封面

所以，当周瘦鹃询问爱玲是否愿意把作品交给《紫罗兰》发表的时候，爱玲一口便答应了。

不久，爱玲的小说在《紫罗兰》上发表了，并引起了大众的关注，读者们不禁感到好奇，他们纷纷猜测着“张爱玲”是一个何等样子的人。

而此时，在上海福州路画锦里附近的一个小弄堂里，《万象》的主编柯灵正在阅读《沉香屑》，他一边用食指关节轻轻扣着桌角，一边想：“要是能请这位张女士来为《万象》写点东西该多好。”

正当他为不知如何向张爱玲约稿而发愁

的时候，爱玲竟不期而至了。当门向一边敞开的时候，柯灵看到了一位穿着色泽淡雅的丝质碎花旗袍的女子，乍看之下与一般上海小姐没有什么不同。她的腋下还夹着一个报纸包，说是有一篇文章要向他请教。这位小姐，当然也就是爱玲了。而这篇文章，也就是后来发表在《万象》1943 年 8 月刊上的描写父女恋的小说《心经》。

后来柯灵先生形容自己当时的心情是“喜出望外”。会见和谈话均很简短，但也很愉快。柯先生诚恳地请爱玲以后经常为《万象》写稿，而爱玲也欣然同意，她后来的《琉璃瓦》、《连环套》均发表在《万象》上。

然而，真正使爱玲出名的刊物是《杂志》，《杂志》的背景相当复杂，它隶属于以日本领事馆为后台的《新中国报》系统。它与一般的消闲杂志不同之处在于其态度严肃，虽然表面看是“日伪”派刊物，但实际上却一直声称要走纯文艺的道路。在作为沦陷区的上海，它周围聚集了一批有才华的作者，加之其特殊的背景，所以它的实力是其他刊物远远不及的。



张爱玲几乎成了一夜成名的代表人物

张爱玲却是素来远离政治的，再加上她成名心切，所以她并不在意《杂志》的背景如

何。故而，爱玲小说的成名作绝大部分都首次发表在《杂志》上，其中包括《倾城之恋》、《金锁记》、《红玫瑰与白玫瑰》等小说名篇，还有一系列精彩的散文。

仅在短短的两年间，张爱玲就如横空出世的启明星一般冉冉升起。而这一时期的张爱玲的作品，也如她的人一般，在上海的文坛上盛放。

执子之手

“死生契阔——与子相悦，执子之手，与子偕老。”我看那是最悲哀的一首诗，生与死与离别，都是大事，不由我们支配的。比起外界的力量，我们人是多么小，多么小！可是我们偏要说：“我永远和你在一起；我们一生一世都别离开。——好像我们自己做得了主似的！”

这是张爱玲在她著名的小说《倾城之恋》中借范柳原说出的一段话，就如她的爱情一样，凄婉而苍凉。

1943 年冬天的一个下午，上海公共租界区静安寺路赫德路口 192 号公寓 6 楼 5 室门口，一个戴着礼帽着深灰色长袍的中年男子正彬彬有礼地敲着张爱玲的宅门。铺着米黄色瓷砖的长廊上，斜拖出他颀长的影子。

这时，从门里传来温厚的女子声音：“你找谁？”

男人说："想见张爱玲小姐，是从南京慕名而来的读者。"

门里迟疑了一下，才答道："张爱玲身体不适，不见客人。"

那中年男人原地绕了一个圈子，便从公文包里掏出纸笔，匆匆写了几个字：胡兰成，电话×××××，又敲了一下门，从铁门的送信口中传了过去。

张爱玲从姑姑手中接过纸条，先是愣了一下，因她从不曾与胡兰成有过接触，虽然她也知道这个人的名气，知道他平时颇有名士作风，在上海滩上也多有些雅闻轶事。当然名气最大的还是来自他常在一些伪政府的报刊上发表政论文章。张爱玲平时交际活动很少，当时才年仅22岁，又刚刚蜚声文坛，她不知道何以在政界做事的胡兰成会来找她。



年老的胡兰成

姑姑提醒她说，这好象是一个政界人物，应该谨慎。张爱玲没有吭声。

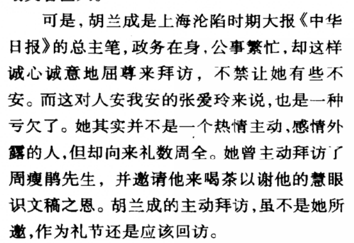
胡兰成当时还是汪伪政府宣传部政务副部长，擅长写亲日政论文章，人倒是颇有才气。前几日他突然从南京给爱玲的朋友苏青来信，说是因读了张爱玲的小说《封锁》，非常喜欢，想知道这叫张爱玲的是什么人，并向苏青要了张爱玲的地址。苏青起初没给，但胡兰

成却诚心诚意多次索要，于是苏青终于抄了地址给他。在抄地址的同时，苏青也告诉胡兰成说，张爱玲是不见人的，但胡兰成仍旧找了来。



穿浴袍的张爱玲

此时，张爱玲拿着手中的纸条，心中有些感动。她是一向不问政治的，早在她很小的时候，就认为政治不过是过眼云烟，今天还是政坛要员，明天便是面目全非的了。这种风水轮流转的场面，张爱玲自忖是见得多了，更何况，她身后那个显赫一时的大家族不也是樯橹灰飞烟灭，只剩下空荡荡的名儿，眨着眼般嘲笑着世人。



可是，胡兰成是上海沦陷时期大报《中华日报》的总主笔，政务在身，公事繁忙，却这样诚心诚意地屈尊来拜访，不禁让她有些不安。而这对人安我安的张爱玲来说，也是一种亏欠了。她其实并不是一个热情主动、感情外露的人，但却向来礼数周全。她曾主动拜访了周瘦鹃先生，并邀请他来喝茶以谢他的慧眼识文稿之恩。胡兰成的主动拜访，虽不是她所邀，作为礼节还是应该回访。

于是，她按纸条上留下的电话打过去，并同胡兰成说明马上来回访他。

两人一见面，彼此都有些惊奇。张爱玲没

有想到一个政客，一个言辞犀利的论坛高手，竟是这么一幅文质彬彬的形象，而其应酬的礼节中，却可看出非一般人的自信。胡兰成也没有想到，文笔如此清冷淡漠，才华如此超群脱俗的女作家，竟会如此的高大笃实，可举手投足之间，又分明透着一股像学生一般的稚气和茫然。那么，她文字间的跋扈之气到那里去了？

他们两人只顾着沉浸在各自的吃惊里，一时全然忘记了该有的礼节。还是胡兰成周旋得快，他很快不失礼节地给张爱玲让坐，并频频问候她生活的小节。他一边这样攀谈着，一边不忘了仔细端详张爱玲，这一个陌生女子给予他的震动是如此之大，是他以往的浮华岁月所没有的，也是他的经验判断所无法归类的。这个女子，竟会令人有一种顶天立地的之感，连世界似乎也要引起震动，因为她是这样的不合适，不合适于她的作品，不合适于她的才气，不合适于这个世界。上海滩有多少名媛淑女，却没有一个女人使他产生这样一种发自内心的惊叹。



张爱玲是第一个让胡兰成惊叹的女人

于是，两个相互惊诧的人开始了他们不同寻常的交谈。胡兰成是主讲者，张爱玲仅仅是听而已，但她逐渐发现，面前这个人是一个

聪明的演讲者。让她更为惊异的是自己居然还有这么聪明的读者，她想着不知他从自己的作品中看出多少拙劣的短缺处来。

胡兰成并没有想这么多，他兀自滔滔不绝地讲得入境，他贬斥那些娇柔做作的所谓新文艺作品，但却对爱玲的作品表现出由衷地喜爱。他说她笔迹所到之处，浑然天成，皆成绝句，少一句也不行，换一句也不行，调一句同样不行，是生就的天然妙韵。胡兰成越说越激动，他甚至像在演说中也得到了乐趣一样，让张爱玲一面为他的善解人意所吸引，一方面也为他如此天然的本性而感动。就这样，一个没有节制地说，一个没有倦意地听，居然一下子坐了五个小时。



胡兰成认为张爱玲的美是“冷艳”

及至胡兰成送张爱玲回去的时候，两个人已似乎是朋友了。胡兰成问张爱玲稿费多少，张爱玲也俱老实回答。也许就是张爱玲这样随和的态度，这种融洽的气氛，鼓励了胡兰成，当他与她并肩前行的时候，他居然突发一句:“你的身材这样高，这怎么可以？”

张爱玲听了，很是吃惊，但她还来不及辨别其中是否有失礼之处，就觉得两人的距离仿佛一下子拉近了。再往前走，两个人已不似作者和读者，更像是走了许久的同路人了。

这一对同路人直到了静安寺路口才相互告辞。回到家中，张爱玲还是沉浸在吃惊和迷惑中。她的小说中写过许多没有血色的男人，那是因为她生活中所见的都是这种似乎被压扁在书中，失去了自然血液的枯叶一般的男人。而今番遇到的男人，在她的经验世界，想象世界中是从没有来过的。她知道他很会说，很能说。会说能说的男人她并不是没有见过，但这样聪明得有些鬼气的男人，在字面上刚有些端倪就能扯出一长串让张爱玲心服口服的珍宝来，她是从没有见过。而他又能让人如此接近，近到他初见面便问每月的稿费收人，并能毫不避讳地抱怨她的身长脸宽，与他的想象不符。从前她自然是高高在上的，没有人能让她有不安的心理。可是，今天她却有一种被人读懂、读透、读得不像是自己的惶惑感。

回到家里，姑姑淡淡地问："谈得这样久？"

张爱玲也淡淡地答："谈得是很久。"

傍晚来临时，她坐在阳台上，手捧着精巧的红铜小暖水堡，望着那黑刺刺的夜晚，顶着清白的月盘，心中涌上的竟是极其陌生的伤感一样的喜悦、惆怅。

而胡兰成回到家中，却是分明地坐立不



这是炎樱为张爱玲所照的照片

安。这样一个常规无法圈套的女性，简直是不美的，却叫人情不自禁地有了想要手舞足蹈的兴奋和刺激。这就宛如她那样一点头，他的才气、他的聪明、他的价值才首度被人承认了，才算是真正有意义的了。

于是，第二次会面好象也是顺理成章，是理所当然的了。这次，是胡兰成重访张爱玲了。而张爱玲也以重礼待之。她身穿宝蓝色袄裤，又戴着嫩黄色边框眼镜，显得雍容华贵。这一切都使得胡兰成暗自惊诧，诧异于一个女子的闺房，竟如三国时孙夫人的房间，充满了兵气。

但是胡兰成毕竟是见过场面的人了，况又年长爱玲有 15 岁，在此也一样能易地而安，也仍旧是滔滔不绝。他今天主要是讲他的生平，讲到他发妻死时无钱下葬，爱玲眼望着面前的政府要员，竟感到一种平易可亲，这自然也是难得的了。因他本来是聪明的，却不料还能如此待人还真，不论这真是否稍纵即逝的，毕竟也有过一刻的了。

于是，爱玲移身向前，为正陷在往昔中的胡兰成手中的杯子添些红茶。默默无语里，胡兰成重重握了她的手，像是感谢，像是知恩，也像是一种倾诉。但因为发生的时间恰在气

氛肃穆的时候，两下也皆适意，并无不安。

当胡兰成起身告别时，又是半日已过，张爱玲的姑姑便笑爱玲，爱玲也仅是笑笑而已。送走胡兰成之后，爱玲一个人默默坐在灯下，出神地回忆着胡兰成的话语。她从小在离乱中长大，过早地进入了成人的行列，除了对生人略有慌张之外，无论亲疏，她都很难对他人表述出自己的感情，尤其是对一个异性。虽然在想象的世界，她对异性的言行都有较为准确的把握。但在现实生活中，除了她的父亲和弟弟，还没有一个异性与她做这样长久而深刻的交谈。

胡兰成回到美丽园后，依然意犹未尽，便写了一封信给爱玲，这信竟如一首他刚刚驳斥过的“五四体”新诗。满信皆是对爱玲的倾慕与赞赏，尤其称赞她的谦虚，因为他发现张爱玲从不与他争辩，以爱玲的才学，对他的偏激，不会是没有异议的。但她也只是谦和，让他有一种佩服的感激。

这封信也自然让张爱玲感到诧异。相识甚短，相距颇近，无论从时间抑或是空间上来看，都是没有必要以信致意的。但她也仍然是遵循礼节，回了短信，并对胡兰成的赞誉简短地回了一句：“因为懂得，所以慈悲”，竟然有

着长者的宽厚。

从此后，胡兰成便成了爱玲家的座上客，几乎天天必到，吃红茶、尝西点、谈艺术；张爱玲也慢慢开始谈自己的看法，她并无因胡兰成的频频造访而有任何不安，简直是如同胡兰成是应该如此天天光临的一般，就是最要好的朋友炎樱请她去看电影，她也等胡兰成来过后再去，或是干脆邀胡兰成同去。

上海的冬日，是湿的冷，张爱玲在这样的天气中，想到胡兰成。她想着他身上的那股灵气，那种善解，那种对美，那种对艺术天性上的聪明和悟性，真使她有他乡遇故知之感。在她的世界中，在那样死寂的冷清中，居然又能遇到一个人，而且是一个正值成熟年龄的男性，叫她感受到了深潜的痛楚。她暗自惊诧着。原来最大的喜悦竟是以痛楚的方式体现的啊。她对这种感情是陌生的，但还有些好奇的，就仿佛一瞬间万物都离她远去的了，她的眼前也只剩下面前这个温情聪明的男人了。

而胡兰成眼中的爱玲，竟是无一处不好的了。自从认识了爱玲，他便凡是她的皆为好，没有丝毫商量的余地。他和她在一起，也渐渐感到一股须眉气，他们的谈话，除了在读解张爱玲小说时能口若悬河外，其他任何时

刻他都觉得说话诺诺，不论是在自信上，还是在知识上的。且他常要被张爱玲奇怪不俗的思想方式和处世态度所震惊，震惊到没有时间和余力来考虑对答了。



这是张爱玲母亲惟一挑走的女儿的照片

直到一天，爱玲在自家的阳台上，转过头来，盯住他的眼说："你明天不要来了。"

胡兰成自是吃惊，问道："为什么？"

他本是等着答案的，是好是坏他想总有个什么说法。谁知道爱玲却话题一转，讲起了英文语法，说："我们上英文课时，对什么时候用'in'什么时候用'on'，总要问'Why'？可老师总是蛮横地对我们讲：'No why'，老师不准问。"

胡兰成仍是不解，但再看张爱玲的时候，她的微笑中竟带着一种凄凉，一种苍茫，令人不忍卒睹。而他也简直就要为了这凄凉永久地呆下去的了。

此时已经很晚了，爱玲姑姑房间的灯已经熄灭了。于是胡兰成返身回屋，准备告辞。爱玲也披上一方大大的披肩，送胡兰成到电梯口，其实以往她是不送的。胡兰成走进电梯时，爱玲也没说一句话，只是双手交叉抱在胸前默默目送胡兰成。胡兰成也亦如此，道完晚安后，又加上了一句："明天我还来。"好象全

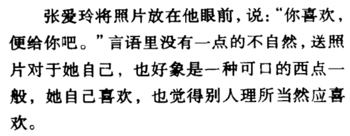
然不记得爱玲在阳台上对他的要求。

第二天，胡兰成仍旧去看爱玲，而爱玲的神色里也分明有着欢喜。于是他便想，女人的看法是一样的，无头无绪，无法解释，无论她是有知识的，还是无知识的。



炎樱与张爱玲
同在天台上

于是仍旧是他喜欢的红茶，茶边上放着各色西点，有一种舒适的安宁。坐下后，略略问了几句，爱玲便拿出了一张照片。因为昨天与炎樱在一起聊天时，胡兰成提过爱玲在《天地》上的那些照片拍得很好，有一种大家闺秀的冷艳。冷不是阴冷，是冷静；艳不是媚艳，是惊艳。炎樱听了立刻反对，说是像个女奴一般，有一种别扭的牵强。而爱玲却越发自己嘲笑自己，说是像一个逃跑的女奴，是水边的女奴。他听了只是跟着她们笑，并不坚持几见。



张爱玲将照片放在他眼前，说："你喜欢，便给你吧。"言语里没有一点的不自然，送照片对于她自己，也好象是一种可口的西点一般，她自己喜欢，也觉得别人理所当然应喜欢。

胡兰成拿起照片，照旧是仔细端详了一下，看看照片，再看看现实中的人，照片是冷艳的，人是喜盈盈的。他笑了，真有意思，这生活。翻过来，照片后面却是张爱玲那种独特的

个个独立、互不牵连的字：

“见了他，她变得很低很低，低到尘埃里，但她心里是喜欢的，从尘埃里开出花来”。

胡兰成恍然大悟爱玲为什么要他不要再来了。他感到了一种意外的兴奋，为了爱玲的意思。对于爱玲，他并没有企图，他只是因为她的好而毫无节制地去接近这好，好有了结果，他就不再多想别的，只是觉得这更好。他看了看爱玲，爱玲正认真地读他的脸、他的眼……。

从此，胡、张之间，开始了他们短暂的恋情。这段恋情，在张爱玲的朋友中，在胡兰成的同僚中，几乎无人不知，无人不晓。那时，胡兰成主要供职于南京。每月总要回上海一次，住上八九天。而每次回上海，他都不回上海美丽园的家，而是先去看张爱玲，一进房门便叫着：“我回来了。”

其时，胡兰成早已结了三次婚。他的第三个妻子叫英娣，年轻貌美，却柔中有刚。这对胡兰成本是郎才女貌的佳配，但婚姻对于胡兰成亦不过是一件必穿的衣裳，用此遮体避寒，当他真正喜欢上某一件款式时，在他的概

念里，是没有规范之说的。当年他借住于杭州同学家中，家有贤妻，他却并无规矩，仍旧存心于朋友的妹妹。现在，虽然上海有美丽温柔的家室，但对他也等于没有的了，并不对他走近张爱玲造成任何障碍。他天性混沌的一面，在男女之情上更是如此没有“城内城外”之分，便如同他在政治上没有国家之分一样。他只是寻找着近他性情的美人、美文、美物，是极端自我的。

而胡与张的交往也是很奇怪的。他们并不出去游玩，如一般男女恋爱中的情人一般。初恋中，他们还在静安公园中走走，后来在胡兰成的妻子与张爱玲有过面对面的冲突后，就再也不出门了。他们之间的一切全靠交谈。

胡兰成是那样惊喜地从张爱玲身上汲取着他从书本中得不到的人间经验、处世观念和艺术灵感，他简直如同身在一座瑰丽堂皇的宫殿中，处处都是新奇的，处处都是特异的，他简直不知道要看那里好了一般。

而对爱玲来说，这是找到了一个再好不过的倾诉对象了。以往她是很少说的，因为缺少听她说的人。她常常是刚说了一句，就先没了兴趣，因为别人是很难有听懂她的。于是，

她的随和、敷衍、寡语，皆是因了“欲语还休”的原因。而现在，她面对着的是胡兰成，用上海话说，是敲敲头顶，脚底板都响的聪明。她便真的有了兴致，也能有兴致的了。她尤其喜欢听胡兰成对她的话的理解与阐述，讲对了她高兴，讲错了，她也喜欢，这都给了她别样的趣味。

两人说得起劲，常要忘了时间，经常是要分手时又觉得话题被扯出，于是每日里迟迟分手，第二日又早早赶来。只要胡兰成一从南京回上海休假，张爱玲便是只字不能提笔。当胡兰成又回到南京，而他们的谈话也不得不暂时耽搁的时候，张爱玲便笔耕不辍。两人竟把会面的时间当作重大节日般地迎接准备着。



张爱玲与胡兰成相恋时住的公寓

两人相交甚长后，自然要有不分离的念头。胡兰成问及爱玲对婚姻的看法时，爱玲也没有任何的激动与不安，她淡淡地说，没有想过。

张爱玲的确是没有想过。她年仅 23 岁，算是走入社会，尽管她那些名噪一时小说尽是写男女之间的纠葛的，但现实中的她没有任何恋爱的经验，也从不幻想。她压根就没有相信过童话中的白马王子之说，她跟炎樱一

样，认为独自一个人时便清清爽爽去享用生活，不要那些差三差四的，等到要嫁人时，择人或碰人嫁便是了，只要是人，嫁谁不一样。这两个女孩子对人的透彻了解简直是地老天荒一派沧桑。

对胡兰成的家室，张爱玲也从不为之恼，为之烦，如同天然有其人，俨然受之用之。即使胡兰成每每叙述他的罗曼史，他的各色女友，她也只是笑吟吟听着，没有些许醋意。连胡兰成有时也惴惴地，不知她对自己是否因为无意，才如此这般地波澜不惊。直到有一次他在南京，接到爱玲的一封信，她写道："你说没有离感，我想我也是的。可是上回你去南京，我竟要感伤。"这便是张爱玲在胡兰成面前表现出的最重要的一次缠绵了。她简直如同天人一个，没有受过人间五情六欲的侵袭，行文全没有儿女情长，缘情俗结，如浑然未凿之玉。

有时，胡兰成逼急了，非要她说出他们的关系，她也只是一般秋色迟暮般的口气，来信说："我想过，你将来就只是我这里来来去去也可以。"她想过婚姻上，想不出结果，也并不孜孜以求于一情一物，便随它去了，不再所费神。

而1944年，张爱玲与胡兰成正式缔结婚约，是年，胡兰成38岁，张爱玲23岁，正是张爱玲创作的高峰时期，可谓功成名就。因为时局正是紧张的时候，向有无根之感的胡兰成感到前途莫测，恐日后时局变动时有诸多不便，就没有举行仪式，只是秘密签定婚约。



这张照片已成了张爱玲的代表照

婚约上联由张爱玲写：

“胡兰成与张爱玲签定终身，结为夫妇”，

婚约下联由胡兰成续写：

“愿使岁月静好，现世安稳”。

旁边是由炎樱为媒证。签完婚约，爱玲与胡兰成连同炎樱一起去了百老汇大厦用西餐，算做结婚喜宴。

婚后的生活也如从前般浪漫而又平实。胡兰成与张爱玲最大的享受就是双双研习文学与艺术。他们倒并非附庸风雅般吟诵文学艺术，而是津津有味地鉴赏诗词佳句，名著华章。

他们并坐看《诗经》，闻佳句而欢喜；黄昏看晚景，谈时局而珍惜良辰。而两人在谈完中

国诗词、西洋油画后，又照样去附近起士林点心房吃糕点，去静安寺菜场买小菜，具体而实在地生活着。

在与张爱玲的生活中，胡兰成从爱玲处获得的艺术熏陶，是远远胜于他以往的一切的，他在后来的《今生今世》自传中，就曾经对此有过感慨：



张爱玲与影星李香兰

“我在爱玲这里，是重新看见了我自己与天地万物，现代中国与西洋可以是一个海晏河清。《西游记》里唐僧取经，到得雷音了，渡河上船时艄公把他一推，险些儿摔下水去，定性看时，上游头淌下一个尸身来，他吃惊道：‘如何佛地亦有死人？’行者答师父：‘那是你的业身，恭喜解脱了。’我在爱玲这里亦有看见自己尸身的惊。我若没有她，后来亦写不成《山河岁月》。

我们两人在房里，好象‘照花前后镜，花面交相映’，我与她是同住同修，同缘同相，同见同知。爱玲极艳，她却又壮阔，寻常都有石破天惊。她完全是理性的，理性到如同数学，她就只是这样的，不着理论逻辑，她的横绝四海，便像数学的理直，而她的艳亦像数学的无限。我却不准确的地方是夸张，准确的地方又贫薄不足，所以每要从她校正。前人说夫妇如

调琴瑟,我是从爱玲处才得调弦正柱。”

有一回,爱玲与胡兰成坐看《诗经》,由胡兰成念给爱玲听。一般句子爱玲只是默默地听,一双眼睛亮晶晶地盯着胡兰成的嘴唇,而遇到好的句子,她便会忍不住惊叹出来。有一篇只吟了开头两句:“倬彼云汉,昭回九天”,张爱玲便惊喜:“啊,真真的是大旱年岁。”又念到《古诗十九首》:“燕赵有佳人,美者颜如玉,被服罗裳衣,当户理情曲”时,爱玲便叹:“真是贞洁,哪是妓女呀!”念到子夜歌:“欢从何处来,端然有忧色”,她便赞叹:“这端然真好,而她亦真是爱他!”

而张爱玲与胡兰成的爱情生活,也几乎全是文学艺术上的相互欣赏。此时,张爱玲的两本小说都很畅销,不仅能自己供养自己,也有能力供养胡兰成在上海的一切花费。胡兰成在伪政府供职,薪水不够他挥霍。签婚约以后,也只给过张爱玲一次钱,张爱玲却欢天喜地,她早就赞同女友苏青的一句名言:“花丈夫的钱是一种幸福。”炎樱给予了篡改,她说:“应该是花男人的钱是一种享受。”张爱玲拿着胡兰成给她的一点钱,同炎樱商量了几日,终于做了一件皮袄来,式样还是宽宽大大的,像个前清王宫里的掌事一般。



炎樱设计的《传奇》封面

这段时候，也是张爱玲婚姻生活中仅有的一段快乐。

而她的婚姻，实际上从一开始就已经注定是一个悲剧的了。在上海的时候，胡兰成就因为时局的不利，跟张爱玲说："我必定逃得过，惟头两年里要改姓换名，将来与你虽隔了银河亦必定我找得见。"张爱玲却浑然不觉，仍旧玩笑："那时你变姓，可叫张牵，又或叫张招，天涯海角有我在牵你招你。"

于是，他们结婚后不久，胡兰成就又从南京到武汉，创办《大楚报》并撰社论，任用沈启无为副社长。在武汉的一段时间里，胡兰成住在武汉汉阳医院，与医院里的一班女护士整日嬉玩。其中有一位年仅17岁的女护士周训德，纯洁天真，崇拜胡兰成的学识，常帮他抄文章。胡兰成也教她被唐诗宋词。不久胡兰成不顾与张爱玲的婚约，也不管他比小周年长22岁，向小周求爱，两人同居。

此时，张爱玲正怀着喜悦，全心致力于创作中，对胡兰成的事情一概浑然不知。而胡兰成在武汉与小周同居后，于1945年阳历返回上海休假。两人久别胜新婚，仍就如前一般。胡兰成把与小周的事情告诉了爱玲，由于心虚，他并不直言利害关系，只是含含糊糊。但

聪明如爱玲已然全然知晓的了。但她并不多说，也不愿多想，只冀望于真如胡所说，是一段缘分罢了。

胡兰成在上海住了两个月后，又回武汉。那时，胡兰成心内惴惴然，惶惶然。在上海的短时居住，他已从日本人那里听得战事越来越吃紧，全然没有出路。于是便索性得过且过，与武汉的小周过起了居家的日子。

1945 年 8 月 15 日，历经 8 年的抗日战争结束了，日本宣布投降。胡兰成自知无幸，便开始了他的逃亡生涯。

胡兰成逃亡之际，改名为张嘉仪。先是逃到杭州，后又流亡于温州一带。他在逃亡中，又遇到一善良的乡下女孩范秀美，并受到范秀美一路地保护，得以在温州乡下闲适度日。其时，武汉的周训德，因受到胡兰成牵连，已经被捕。但胡兰成并不引以为戒，又与范秀美同居。

1946 年初，张爱玲决定要去看望远在温州的胡兰成。因胡兰成已久没消息，就是偶然有信来，也是



张爱玲在姑姑家

云里雾里的，艰涩难懂。谁知道，当爱玲于乱世之中，辗转来到温州时，胡兰成竟说："你来做什么，还不快回去。"这一方面因胡心虚，另一方面，他也实在不愿意爱玲为了所谓的俗事事必躬亲。

爱玲并没有太在意，她在胡的安排下，住在公园旁的一家旅馆里，胡兰成便带范秀美与他同去看望，但并不言明与范的关系，爱玲也对此毫无察觉，反夸范秀美长得美丽。两人单独相处时，也如从前一般坐谈小说，漫言文章趣事，有时间也去小街走走，两情依然相悦。

张爱玲说："我从诸暨丽水来，路上想着这是你走过的。及在船上望得见温州城了，想你就在那里，这温州城就像含有宝珠在放光。"胡兰成无言以对，这自然是他的聪明，也是他的心虚。

而爱玲在温州期间，胡兰成也不掩饰他与范秀美的亲近，爱玲正满心地担心着胡兰成的经济和安全，哪里想得到他在此时还有心情拈花惹草。所以从不往小事上想，但也慢慢觉出胡与自己的生分。一次，胡兰成闹小疾，他强忍着不与爱玲说，直到范秀美来时才连连相诉。爱玲虽觉不妥，但终于没有细想。

张爱玲本来不是一个喜欢计较的人，胡兰成最终却逼得她不得不让胡兰成在她和小周之间做个抉择。胡兰成没有吭声，此时，他依旧想要维持他的名士风度，想要坐拥三地之情，名分上有张爱玲，意念中有周训德，现实中拥有范秀美。他对爱玲说："我待你，天上地下，无有得比较。"而爱玲却第一次责问胡兰成："你与我结婚时，婚帖上写现世安稳，你不给我安稳？"胡兰成说，他与小周相见无期，何以选择。其实胡兰成完全可以先哄一哄爱玲，但他毕竟还算真。爱玲听了后，说："你到底是不肯。我想过，我倘使不得不离开你，亦不至于寻短见，亦不能再爱别人，我将只是萎谢了。"

第二天，张爱玲乘船回上海。数日后，她从上海给胡兰成来信说："那天船将开时，你回岸上去了，我一个人撑伞在船舷边，对着滔滔黄浪，伫立涕泣久之。"并随信寄来了钱，告诉胡兰成说他不必为没钱担忧。



张爱玲的自画像

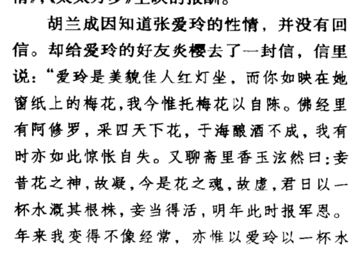
此后，胡兰成在乡下与范秀美同寝同住，俨然是夫妻一般。后来，胡兰成又回了上海一次，因为张爱玲上次探视期间的一些小节，且与小周的事情，胡兰成责怪张爱玲，爱玲也因气顶撞，这是他们第一次也是惟一的一次争

吵。当晚，两人分居，到清晨胡兰成去看张爱玲时，就见到张爱玲泪流满面，只叫了一声："兰成"，便泣不成声。这也是胡兰成与张爱玲的最后一次见面。最后一次称呼。

几个月后，胡兰成隐姓埋名得以认识了几个社会名流，愿意推荐他去做事，局面也将要打开了。胡兰成便在给张爱玲的信中流露出得意之情。而张爱玲的回信中却说："我已经不喜欢你了。你是早已经不喜欢我的了。这次的决心，我是经过一年半的长时间考虑的，彼惟时以小吉(劫)故，不欲增加你的困难。你不要来寻我，即或写信来，我亦是不看的了。"爱玲虽已决定与胡兰成断交，但还是随信寄去了 30 万元。这是她新近的电影剧本《不了情》、《太太万岁》上映的报酬。



张爱玲与姑姑在天台上



胡兰成因知道张爱玲的性情，并没有回信。却给爱玲的好友炎樱去了一封信，信里说："爱玲是美貌佳人红灯坐，而你如映在她窗纸上的梅花，我今惟托梅花以自陈。佛经里有阿修罗，采四天下花，于海酿酒不成，我有时亦如此惊怅自失。又聊斋里香玉泫然曰：妾昔花之神，故凝，今是花之魂，故虚，君日以一杯水溉其根株，妾当得活，明年此时报君恩。年来我变得不像经常，亦惟以爱玲以一杯水

溉其根株耳，然由如何可言耶？”炎樱也并没有回信，这也是胡兰成料到了的。

又或者，这样的结果张爱玲也未必是没有料到的。也许她宁愿自己没有料到，但既然已经清楚执子之手的悲哀，也还有什么可说的呢。不过是在心里，梦里的一挣，却还是让这似乎要到手的温暖，逃脱了去罢了。终究还是孤独，终究还是空……。

黄昏的作别

1949年5月27日，上海解放了。上海这座孤岛也终于是要露出头，亲身体验一场变动了。人们怕还是有些怕的，但也有着莫名的期待。人都是这样的，为着不可知的未来惶恐着，却又欢喜着。



张爱玲离开香港前的照的证件照

在窗外热火朝天的生活中，屋内的张爱玲依旧保持着生活的平静安宁。前几年所遭受的政治风波依然让她心存隐忧。但她认为，自己不过是一个写书为生的作家，又没有担任什么社会职务，心怀坦荡，理直气壮。依恃这最后的心理屏障，她依旧坦然地与姑姑住在一起。

同时，她也用新奇的目光打量这个不一样了的世界，思量着如何将这变化付诸于小说。而此时，负责上海文化工作的夏衍回到了上海。他一回来，便开始对上海的小报进行整顿，立志要端正小报的风气，提供读者有益的、多样化的趣味性内容。

6月间，夏衍找到龚子方，要他与唐大郎组织一个“能力较强、素质较好的小报班子”。夏衍强调，新的小报不能像解放前的小报那样专门捕风捉影，成事不足，败事有余，以迎合一些小市民的低级趣味。一个月以后，《亦报》即创刊，龚之方任组长，唐大郎任总编。另外还创建了一家小报，叫《大报》，是原来《世界晨报》改组的。新的小报的创刊，果然有了新的气象。首先是撰稿人的层次提高了，一些社会名流如丰子恺等都在小报上写过文章，使上海的文化环境和空气，一下子纯净了许多。

为了提高《亦报》的层次，龚之方便去向张爱玲约稿。请她写一部长篇小说，以供《亦报》连载。张爱玲痛快地答应了，但也提出一个条件，就是要用笔名。

这也是爱玲一生中用过的惟一的一个笔名——“梁京”。用这个笔名是爱玲从多方面考虑后，得出的结果。在上海沦陷的时候，她实在是太出风头了，并由于其与苏青、胡兰成的亲密关系又使她与汉奸文人挂了钩，这是当时社会舆论最忌讳的一个污点，再大胆泼辣的人在这个问题上也不得不小心谨慎，更何况张爱玲这样敏感小心的人呢？

这样，长篇小说《十八春》在《亦报》上开始了它的连载。《十八春》所叙述的生活环境基本上还是爱玲所熟悉的城市中上层的旧家庭，主人公命运中决定性的事件也几乎都发生在旧时代，结尾时，主人公迈着看似轻松简单的步伐跨进新时代的门槛，在对过去的唏嘘的怀念和对未来茫然的憧憬的矛盾中告别了读者。

《十八春》是一个使人读来感到苍凉无比的悲剧爱情故事。虽然在时代氛围的渲染上，爱玲明显努力使小说平添了一份平易的亲切，但故事中所渗透的那种苍凉的悲哀，却在淡淡的情节发展过程只能感觉越来越惊心动魄。即使结尾明显地有作者人为加上的亮色，也不过是一抹含泪的微笑。

小说的主人公曼桢，是一个纯洁善良而又坚定的女性，在念完书后到一家工厂里做事，和同事沈世钧相爱。但厄运却偏偏缠着这个姑娘。曼桢幼年丧父，母亲祖母以及一大群弟弟妹妹无以生存，是姐姐曼璐牺牲了自己的青春与幸福做舞女供养一家大小十来口。曼桢出来做事以后，年老色衰的曼璐嫁给一个无固定职业、靠做投机生意发财的人物祝鸿才。祝鸿才对曼桢存心不良，用离婚来刁难

曼璐，对曼璐来说，这确实是一个客观的威胁，但还不足以促使她跨出实际的步伐。而真正促使她下定决心，把妹妹拉入深渊的，是一个女人受伤后不可理喻的心：曼璐当初因为养家而放弃的初恋情人张慕瑾，出乎意料而又在情理之中地移情于自己的妹妹曼桢，对于曼璐而言，这是作为一个女人最难以忍受的伤痛，相信无法厮守的那个人依旧爱着自己，是她梦想与情感的惟一的寄托。在现实地逼迫与精神的双重失落的磨难中，对妹妹有恩的姐姐成为妹妹一生的罪人，她和丈夫设了圈套，让曼桢上当，又让沈世钧对曼桢误会，于是一对有情人被成功地拆散了。曼桢被禁闭，为祝鸿才生了一个儿子，而后逃出，曼璐则死掉了。曼桢无可奈何，为了孩子与祝鸿才将错就错地结了婚。而这中间经过了那么多的是非磨难，等十八年后他们再相聚的时候，时代已经是全然不同的五十年代了，18 年来的一切恍如旧梦一场，而人生的韶华已在这难以自控的磨难中悄然远逝了。“一切都回不来了，”曼桢和祝鸿才离了婚，带着孩子生活。张慕瑾和太太倒很恩爱，可太太生孩子死了。在一起过着看似美满生活的夫妻谁能说他们就是有情人？沈世钧和石翠芝从小一起



一九四八至一九五二年张爱玲在上海居住之地

长大，彼此再了解不过，但正因为了解，他们不能喜欢对方，而也因为了解，他们结了婚，在一起生儿育女，可他们的心永远难以拢到一起。石翠芝心中的人是丈夫的好友叔惠，而世钧心中永远存着曼桢……。

《十八春》引起了较大的反响，曼桢的悲剧也深深牵动着读者的心，并引发了许多连爱玲也始料不及的轶闻。当连载到曼桢被祝鸿才奸污，一位胖太太忍不住了，把报纸愤然摔到桌上，大叫"气死我了，气死我了"，声称要找梁京，"恨不得两个耳刮子打到梁京脸上！"当着别人的面，这位胖太太愤慨地说："梁京不应该把这样悲惨、残酷、丑恶的事体来博得读者的感动。"她说她不知道曼桢以后怎样活下去，说着说着，呜呜大哭起来。

另有一个女青年从报社打听到化名梁京的张爱玲的地址，找到她住的长江公寓，倚在她门前痛哭，说她就是小说里的曼桢，想来见见她。张爱玲吓得不知所措，只得由她姑姑来劝说。《亦报》报社也接到无数读者来信，为曼桢共掬一把同情之泪，有的呼吁张爱玲非要把祝鸿才与顾曼璐这对狗男女枪毙不可，也有请求作者对曼桢行行好，"笔下超生"。

而《十八春》在《亦报》上的连载刚结束，

就有读者写信问“梁京先生”有没有新作继续在《亦报》上连载？于是，不久张爱玲费时八个月的中篇小说《小艾》也在《亦报》上刊登了。《小艾》也是她在成名地上海的收梢之作。

其实，早在抗战胜利后，社会舆论对张爱玲的指责已经使她不得不思考有关政治的问题，她虽为回避政治而将兴趣转移到电影剧本的创作与排演中，却仍将她的思考多多少少用文学形式表现了出来。《十八春》和《小艾》是她思考的一次表露。然而当大变动真的来到眼前，她的心灵却渐渐封闭起来，她变得越来越像她的小说《传奇》中的人物，深深埋在自己的那个空间里。

1950 年 7 月，正是上海最为晴朗的季节，天气还不十分地热，除了偶有几日闷热以外，多是天晴气爽。上海第一次文学艺术代表大会，在市区的一家中等电影院举行。与会代表都是文学艺术界的知名人士，虽然风貌各异，但服装却大致相同：男士都着中山装，女士都穿列宁服，显得生气勃勃，生机盎然。张爱玲出席了会议，但她仍然身着上海女士的旧装，深灰色的旗袍外面，罩了件网眼的绒线衫，在一色的中山服与列宁服中，更觉突出。

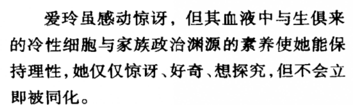
她不想引人注意，便悄悄坐到了会场的

后排，也不太与熟人攀谈，只是一径地听。她本来认识的人就不多，而就那么几个也因为时局的变化或是迁走或是无踪，参加会议的人除了电影界的柯灵等人以外，她几乎全都不认识。



张爱玲于台湾

虽然已经有了心理准备，爱玲还是震惊于会场里高昂的政治激情。那所有到会的文学艺术家们，不论来自哪里，都热血沸腾，信誓旦旦地表示要改造自己的思想，清除头脑中小资产阶级的潜意识，以马克思主义毛泽东思想的文艺路线来严格要求自己，以改造好的新意识来讴歌社会主义新时代，做人民大众的文艺工作者。



爱玲虽感动惊讶，但其血液中与生俱来的冷性细胞与家族政治渊源的素养使她能保持理性，她仅仅惊讶、好奇、想探究，但不会立即被同化。

慢慢地，爱玲发现新中国的一派新形势对她来说是陌生且惊扰的。她常常站在自己家的阳台上，默默地看着窗外沸腾的上海，那到处是标语口号。到处是兴奋的人群的上海。她能听到让她费解的政治术语，她发现上海灯红酒绿的热闹正在被另一种热闹所取代，而这一切恰恰是她陌生而又恐惧的。

另外，她也为自己担忧。首先是她的出身，她的没落贵族家庭虽然给她身心折磨，甚至逼她早熟，但她终归出于这个家庭，她预感自己将不适应这个社会的文化环境。她本来是逃避政治的，最后政治还是落到她的头上。

其次，是她的那一段短暂的婚姻。与胡兰成的婚恋，对爱玲来说，是苦多与乐的。但其他人是不知道的，抗战胜利后对她的指责还言犹在耳，她也实在不愿意再听到有人提及这段往事了。她也不再渴望出名，她需要的只是安静，她觉得在生活中，她已经别无所求，她已经提前走出了她的生命。

于是，她好像也只能走了，只能离开她一生中最慰贴的城市。她爱着上海，为上海而写作。反过来上海也的确成全了她。她也只能无言了，亦是无泪，黯然消魂者，惟离别矣。

张爱玲的　花雪月

落花流水春去也

1995年9月8日，在美国洛杉矶的曼彻斯特街的一所公寓里，公寓里的住户发现已经好多天没有见到那位瘦削的中国老太太了，于是他们报了警。当洛杉矶警署的官员打开了这间公寓的房门的时候，出现在他们眼前的是一幅无法形容的凄凉的画面：一位瘦小，身穿赭红色旗袍的中国老太太，十分安详地躺在空旷大厅中的精美地毯上。桌子上，有一叠铺开的稿纸，和一支没有合上的笔。

洛杉矶西洛市警察署的警察，严格执行着法律手续：这位老太太已经75岁，英文名叫 ELEEN CHANG REYHER。现场没有可疑的线索，也没有他杀的痕迹。法医在科学地验尸后得出结论，没有他杀的可能性，是自然死亡。死亡的日期可能在六七天前，也就是9月1—2日。

他们绝不会想到，这位华裔老太太地谢世，竟会在华人世界掀起那样大的震动。这位

孤寂的老人不是别人，正是被誉为“天才奇女”的作家—张爱玲。

此时再过一天就是中国的传统节日中秋节了。张爱玲，这位一生与清冷的月亮结下不解之缘的女作家，在月亮就要圆起来的时候，在最后一部长篇小说《小团圆》尚未杀青的时候，几乎是毫无眷恋地离开了这个给她烦恼也成全她传奇一生的世间。

消息传出以后，一时间在港台内地熟悉张爱玲的读者中引起了一片唏嘘之声。然而懂得张爱玲其人其性的，却认为这并不意外，这是张爱玲命定的惟一的选择。也只有这样一种选择才适合张爱玲本人。台湾的一些文人表示，对张爱玲孑然一身悄悄离开尘世的结局并不太惊讶。他们知道，晚年的张爱玲已经吃得很少，这种几近绝食的死亡方式，可以说是她自己已经算定的结果。“这种最有尊严的死法，是她主动选择的”。

她是已经看透了生活的，所以才能坦然地面对结束的预兆，并平静地听从死亡地召唤。她早在 1992 年 2 月 14 日就已经把遗嘱立妥。遗嘱的内容只有简单两项：

第一，一切私人物品都留给在香港的宋淇、

邝文美夫妇；

第二，立刻火化遗体，不举行任何仪式，骨灰撒到任何广阔的荒野中。

一个能立下这样遗嘱的人，死亡对她来说已经决不是灾难的了，但也不是解脱，而是生命的最后一段历程，她从容地走过去，不再回头。



美国洛杉矶罗契斯特公寓是张爱玲最后的住所

9月19日清晨，张爱玲的遗体在洛杉矶惠捷尔的玫瑰岗火化。她的遗嘱执行人林式同先生完全遵照她的遗愿，没有举行任何仪式，火化时也没有亲人在场。9月30日是张爱玲的生日，林式同偕同文友，将她的骨灰撒在太平洋中。也许，太平洋可以称得上是最荒凉的地方了，人们把一捧捧深红或纯白的玫瑰花瓣相继撒入水中。花落水流红，红颜已逝，六朝古都的金粉，风月上海的咏絮之才，也随着流水东去。生得荒凉，死也荒凉，又或者正因为传奇是荒凉的，这一切也不过是为了成全她而存在的。这样艳丽的红色的传奇，正钉在那白的苍凉的背景上，也只是鞋袜不沾地走一遭而已……



落花有魂?
信了便有伤感了;
不信便有心痛了。

林花谢了春红，太匆匆。无奈朝来寒雨晚来风。

胭脂泪，留人醉，几时重？自是人生长恨水长东。

那样一个时代，那样一种繁花似锦、艳丽夺目的年代。无论是影片中的莺声呖呖，笑语晏晏；戏台上的流光飞舞，笑颦俱有风流；抑或是旗袍上的环环相扣的盘花，蕴致深远的色泽，都如正在盛放的鲜花一般使人侧目。

但再美丽的情景，也如刻在屏风上一样，是只可远观，而不可亵玩了。同样是隔了七十年的啊，七十年前的如花绽开的盛况，七十年后似花委地的惆怅。

看银灯

张爱玲是很喜欢听戏看电影的，她尤其喜欢一出绍兴戏的戏名《借红灯》，她觉得这是天然的风韵。于是她借用了这个戏名，写了有名的评论电影的散文《借银灯》。而今，要看看张爱玲的电影嗜好了，就也借用一下这个名字，但要稍微改动一下才恰当，就叫《看银灯》吧。

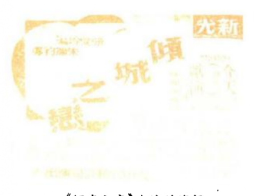
张爱玲对电影的爱好几乎是众人皆知，爱玲弟弟张子建就曾经这样回忆说：

“有一回我们许多人到杭州去玩，刚到第二天，她看报上登着上海电影院的广告——谈瑛做的《风》，就非要当天回上海来看不可，大家伙怎样挽留也没有用。结果只好由我陪她回来，一下火车就到电影院，连赶了两场，回来我的头痛得要命，而她却说：‘幸亏今天赶回来看，要不然我心里不知道多末难过呢！’”

电影不了情

她的小说《多少恨》是这么开始的：

“现代的电影院本是最廉价的王宫，全部是玻璃、丝绒，仿云石的伟大结构。这一家，一进门地下是乳黄的；这地方整个的像一支黄色玻璃杯放大了千万倍，特别有那样一种光闪闪的幻丽洁净。电影已开映多时，穿堂里空荡荡的，冷落了下来，便成了宫怨的场面，遥遥听见别殿的箫鼓。”



《倾城之恋》出演的海报

这一段精彩的描写，俨然像一幅电影场景。而张爱玲在所采用的通俗小说形式和技巧，也已经融会了通俗电影的手法，而这篇小说中的人物，也附带地添上一层电影角色的

“幻丽洁净”。女主角虞家茵的登场，用的也是一种电影手法。

（远景，镜头由上往下拉）迎面高高竖起了下期预告的五彩广告牌，下面簇拥掩映着一些棕榈盆栽，立体式的圆座子，张灯结彩堆得像个菊花山。上面涌现出一个剪出的巨大女像，女人含着眼泪。

（中景，镜头跟着人物）另一个较小的悲剧人物，渺小得多的，在那广告底徘徊着，是虞家茵，穿着黑大衣，乱纷纷的青丝发两分披下来。

（此时镜头转为特写）脸色如同红灯映雪。

“她那种美看着仿佛就是年轻的缘故，然而实在是因为她那圆柔的脸上，眉目五官不知怎么的合在一起，正如一切年轻人的愿望，而一个心愿永远是年轻的，一个心愿也总有一点可怜。”这段话可谓典型的张爱玲笔法，她把一张女人的脸先做文学式的解构，然后又把它引申为一种年轻人的愿望。

张爱玲小说中的“文学味”仍然十足，特别是她所独有的“寓言”笔法。她可以把电影

院空荡荡的穿堂,“冷落了下来”之后,一走笔“便成了宫怨场面,遥遥听见别殿的箫鼓。”——瞬间就从现代回到古代,使人想到那些无数打落冷宫的宫女(也许已早生白发),在悄悄听着别殿的歌舞作乐的声音;唐明皇又在吹箫击鼓了,旁边斜倚着半裸的杨贵妃……。

当然,在张爱玲的这种寓言式的描述,似乎也别有用意,为女主角在故事中的地位略做暗示:她的悲哀,何尝不像唐朝宫女的“宫怨”?然而她毕竟是一个现代女子,不愿意做商人之妾。她和复宗豫的邂逅是在这家玻璃王宫电影院,但是她毕竟不能回归传统,而他也使君有妇,宫中有人,她终于不听父亲势利的劝告做他的姨太太而忍痛离开。而从现代人的思想论之,虞家茵还是太过以男人为中心,不够独立,更不像五四时期所标榜的娜拉典范。

张爱玲自称她对于通俗小说“一直有一种难言的爱好;那些不用多加解释的人物,他们的悲欢离合。如果说是太浅薄,不够深入,那么,浮雕也一样是艺术呀”。张爱玲更是深得此中奥妙:“将自己归入读者类中去,自然知道他们所要的是什么。要什么,就给他们什么,另外再多给他们一点别的——作者有什

么可给的，就拿出来……作者可以尽量给他所能给的。”除此之外，她还特别强调戏剧性：“戏剧就是冲突，就是磨难，就是麻烦”，而“快乐这东西是缺乏兴味的——尤其是他人的快乐。”所谓悲欢离合，可以说是晚清以来所有通俗小说的故事常规，其戏剧冲突往往从悲和离出发，或生离死别，或悲离之后经过种种磨难才最终来一个大团圆的欢合。悲欢离合这个故事模子最不可或缺的因素就是“情”，但用之不当就容易流入煽情，张把这个英文字 sentimental 译作“三地门搭儿”，它对读者和观众的直接效用就是涕泪交零——一把鼻涕一把眼泪。

然而张爱玲的小说显然并没有落人这个涕泪交零的俗套，她的故事“俗”而不“套”，正因为她多给了读者一点别的。但这一点“别的”是什么？一般人都认为是她独特的语言和人物刻划的心理深度。其实，张爱玲还有另一面：她结合两种完全不同的通俗文类——中国旧小说和好莱坞出产的新电影——从而创出的新文体。

三、四十年代，上海的都市作家开始重视电影，有些人——譬如“新感觉派”的刘呐鸥和穆时英——都特别嗜爱电影，非但在其作

品中运用大量电影技巧（譬如穆时英的《上海的狐步舞》），而且对电影美学都颇有研究，后来也从事电影工作，可谓为张爱玲开了先锋。然而二人的作品，似乎太过洋化，内中的电影技巧直接从好莱坞电影照搬过来，此处不能详论。张爱玲的特长是：她把好莱坞的电影技巧吸收之后，变成了自己的文体，并且和中国传统小说的叙事技巧结合的天衣无缝。这就牵涉到她对这种艺术——电影和小说——本身的了解问题。



老上海的国泰大戏院，张爱玲经常光顾的地方

张爱玲写过不少中英文影评文章，也编了几个电影剧本，这是众所周知的“史实”。从这些历史资料——特别是郑树森教授的研究成果——可以看出，张爱玲十分熟悉三十年代好莱坞的爱情“谐闹喜剧”（screwball comedy），据郑树森的分析，这种喜剧的特色，“就是对中产（或大富）人家的家庭纷争或感情纠葛，不加粉饰，以略微超脱的态度，嘲弄剖析，情节的偶然巧合和对话的诙谐机智，在这类作品里，也是不可或缺的要素”。张爱玲编剧的《太太万岁》，就是借鉴于此。

好莱坞三、四十年代出品的这种“谐闹喜剧”电影，有的格调甚高，其喜剧效果不在插科打诨，而是借重对话的文雅和机智，史都杰

(Preston Sturges) 导演的作品更是如此。除此之外，这种喜剧多以大都会以 (譬如纽约或费城) 为背景，不论在布景、服装和人物举止谈吐上都有相当程度的世故 (sophistication)，这些符合张爱玲本人的都市女性的气质和品味。然而她似乎更关心比中产或大富阶级更低一层的小市民，或逐渐没落的中产或大富阶级 (如《金锁记》)，所以颇自觉地在她的人物身上加上一点温情，而这种温情，是史都杰式的好莱坞喜剧绝无仅有的。张爱玲又把这种温情落实在以家庭为轴心的中国日常生活中，所以人物之间的冲突和磨擦，完全是出自中国伦理道德，而剧情的发展 (包括情节的偶合) 也颇似中国通俗小说。但是，张爱玲毕竟又多给了一点别的：她采取了“略微超脱的态度”在嘲弄剖析的叙事语言中加了一些电影蒙太奇的意象，使得读者在阅读过程中似乎看到了更多的东西。换言之，不论她的小说前身是否为电影剧本，我们似乎在脑海中看到不少电影场面，也就是说她的文字兼具了一种视觉上的魅力。此处且以大家最熟悉的《倾城之恋》做例子略加分析。

这篇小说是中国“才子佳人”的通俗模式和好莱坞喜剧中的机智诙谐和“上等的调情”

的混合品。故事一开始就是一个电影镜头，背景音乐是胡琴的咿咿哑哑，银幕上出现的应当是一个由伶人扮演的光艳袭人的女子，“长长的红胭脂夹住琼瑶鼻，唱了，笑了，袖子挡住了嘴……”张爱玲显然是把这个爱情故事作为一种“传奇”戏曲的形式呈现，但表现出来的却像一部电影。故事中白流苏的几场戏，完全是电影镜头。

故事开始不久流苏受三爷和四奶揶揄后，“流苏突然叫了一声，掩住自己的眼睛，跌跌撞撞往楼上爬……上了楼，到了自己的屋子里，她开了灯，扑在穿衣镜上，端详她自己。……阳台上，四爷又拉起胡琴来了。依着那抑扬顿挫的调子，流苏不由的偏着头，微微飞了个眼风，做了个手势。她对镜子这一表演……她向左走了几步，又向右走了几步……她忽然笑了——阴阴的，不怀好意的一笑，那音乐便戛然而止”。

这一段白流苏在镜子前水仙花式的自哀自怜的整套动作，都像在演戏，难怪范柳原后来说：“你看上去不像这世界上的人。你有许多小动作，有一种罗曼蒂克的气氛，很像唱京戏。”但这场戏的主要道具是镜子，指涉的是电影不是京戏。

张爱玲在小说中特喜用镜子，当然令人联想到中国旧小说中的镜花水月。然而，镜子更是好莱坞电影中惯用的道具，女主角在镜前搔首弄姿，而摄影机在她身后拍摄，镜头对着镜子而不露痕迹，原是好莱坞电影发明的技巧。张爱玲在故事中段另一场旅店幽会的情景描写，也以镜子为中心：

“海上毕竟有点月意，映到窗子里来，那薄薄的光就照亮了镜子（此处灯光照明要特别柔和！）。流苏慢腾腾摘下了发网，把头发一搅，搅乱了（像是好莱坞女明星——如嘉宝——的动作），夹叉叮铃当郎掉下地来。……柳原已经光着脚走到她后面（特写先照着他的脚），一只手搁在她头上，把她的脸倒扳了过来，吻她的嘴（又是好莱坞的招式）。发网滑下地去了。……流苏觉得她的溜溜走了个圈子（镜头可做三百六十度摇转），倒在镜子上，背心紧紧抵着冰冷的镜子（镜头跟着推进）。他的嘴始终没有离开过她的嘴（依当时好莱坞电影的习惯拍法，此处可以用近景但不宜用大特写）。他还把她往镜子上推，他们似乎是跌到镜子里面（最好用特技，把镜面变成水波，两人由此跌到镜湖中；法国导演考克多



张爱玲谈起的女影星顾兰君

〔Jean Cocteau〕曾在他的《奥莫》〔Orpheé〕一片中用过类似的镜头)，另一个昏昏的世界里去了（考克多就是用此手法使奥菲进入另一个世界)，凉的凉，烫的烫，野火花直烧上身来(这句情欲的隐喻，以当时的电影尺度，恐怕无法拍，只好以“溶出”或“淡出”结束这一场戏)。”

傅雷（迅雨）在他的那篇名作《论张爱玲的小说》一文中，曾对《倾城之恋》有下列的批评：“几乎占到二分之一篇幅的调情，尽是些玩世不恭的享乐主义者的精神游戏；尽管那么机巧、文雅、风趣，终究是精练到近乎病态的社会产物。”

张爱玲是以纯熟的电影技巧创造出一个假象或幻想的现实世界，并以此引读者上钩。

只要是艺术家无不心慕“青黄不接”——不知是黄昏还是曙色——的时代，张爱玲何尝不是如此？所以她常用苍凉、苍茫等字眼；她知道身处的是一个青黄不接的动乱的时代，“将来的平安，来到的时候已经不是我们的了，我们只能各人就近求得自己平安”。张爱玲把自己的小说题名“新传奇”，意义就在

于此，它所展露的是一种世纪末的华丽，一种浮华的喜剧，所以“没有悲剧的严肃、崇高和宿命性”。《倾城之恋》正是这个浮华世界的代表作。

张爱玲借鉴好莱坞喜剧电影的手法，非但不影响其艺术成就，而且恰相匹配，相得益彰，因为她的《传奇》也是一种神话，并以之超越历史的局限，正像三、四十年代好莱坞的喜剧电影和歌舞片一样，塑造的也是一个神话，却以之来逃避现实（三十年代初美国经济大不景气，所以柏克莱（Busby Berkely）所导演的歌舞片特别流行，美女如云，场面豪华，以补偿对现实的不满）。然而，好莱坞的这类影片浮华玩世有余，却缺乏一种内在的感情因素，而张爱玲之能吸引人，恰在于她小说中的感情内涵，这种感情，出自《红楼梦》以及近代的言情小说，而在她那个时代真正得其真传的反而不是五四的浪漫作家，而是像周瘦鹃这种“鸳鸯蝴蝶派”人物。其共通是有原因的，而不少读者可能先看了旧式的通俗小说后，以其既有的阅读习惯去看好莱坞电影，西片中有“合乎国情”的，讲悲欢离合的，似乎更受欢迎。但把西片改编成国片的时候，则更掺杂一些家庭伦理成分，例如婆媳磨擦、亲友势利、



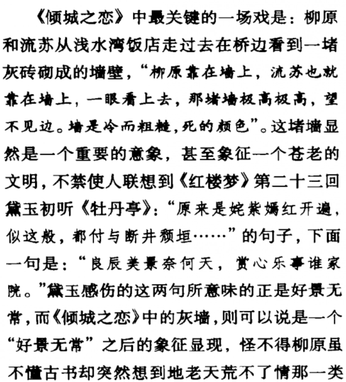
令张爱玲印象深刻的电影——《侬本痴情》

见异思迁等。张爱玲当然更得内中奥妙，《多少恨》和《倾城之恋》的前半部，都有这种掺杂的成分。

中国旧式小说中最显著的特色，也是大部分好莱坞电影所欠缺的，就是一个“情”字——从男女之情，到亲情、友情、情欲，以至于情与色、情与理等等种种关系，无所不包。而张爱玲小说中的情的内涵，更是超过了一般旧小说中的“煽情”(sentimentalism)。



《春争桃李》剧照



《倾城之恋》中最关键的一场戏是：柳原和流苏从浅水湾饭店走过去在桥边看到一堵灰砖砌成的墙壁，“柳原靠在墙上，流苏也就靠在墙上，一眼看上去，那堵墙极高极高，望不见边。墙是冷而粗糙，死的颜色”。这堵墙显然是一个重要的意象，甚至象征一个苍老的文明，不禁使人联想到《红楼梦》第二十三回黛玉初听《牡丹亭》：“原来是姹紫嫣红开遍，似这般，都付与断井颓垣……”的句子，下面一句是：“良辰美景奈何天，赏心乐事谁家院。”黛玉感伤的这两句所意味的正是好景无常，而《倾城之恋》中的灰墙，则可以说是一个“好景无常”之后的象征显现，怪不得柳原虽不懂古书却突然想到地老天荒不了情那一类

的话。事实上，张爱玲是藉了柳原之口来探讨情的真义，所以她要柳原引用诗经上的句子向流苏求爱："死生契阔，与子相悦。执子之手，与子偕老。"希望在地老天荒之后仍能求得此情不渝。他的话虽不合他早年留洋已不谙中文的身分，却是印证了这个故事的主旨：在一个大时代中的小人物如何处理"情"的问题。所以他又说："生与死与离别，都是大事，不由我们支配的……可是我们偏要说：'我永远和你在一起，我们一生一世都别离开。'——好像我们自己做得了主似的！"

美丽的对话，真真假假的捉迷藏，都在心的浮面飘滑。正是中国才子佳人式的悲欢离合。电影的基本模式就是浪漫的"传奇"——一种渲染的幻象——而电影的魔力就在于能够"复制"幻象，使群众"入迷"。《倾城之恋》这个故事就像是一个电影脚本，它故意虚构出一个现代才子佳人的传奇，令读者沉醉于扑朔迷离的浪漫世界之中，所以读起来脑海中呈现出一段接一段的电影场景，这种视觉上的愉悦，是一般小说家——包括鸳鸯蝴蝶派的作家——所达不到的。不过，张爱玲更技高一筹，她已经把想拍的电影放在小说里，因此

使得她这种既有文字感又有视觉感的独特文体，很难再改拍成电影。《倾城之恋》毕竟比《多少恨》(《不了情》)更高明。

张爱玲的小说也毕竟比那个时代大多数的电影更高明。

苍白的投影

其实，电影、戏剧一直是张爱玲的爱好，她早年闯入文坛，也是靠的写电影文评。在她成名之后她也就真正地加入到剧本创作中了。她着手写出的第一个剧本是《不了情》。剧本写了一对男女在世俗的观念下，爱也难、恨也难的非传奇性恋爱故事。剧本里感情上的一波三折，恰好反映了张爱玲当时的心态。这个剧本的导演是桑弧，男主角是刘琼，女主角陈燕燕，都是当时的新秀。上映之后，竟一炮打响，票房收入可观。

因为第一个剧本的成功，张爱玲又一鼓作气地完成了第二个剧本《太太万岁》。这又是一个普通的市民故事。是非常普通的中国已婚女性的“哀乐中年”。女主人公陈思珍是一个普通的已婚女性。她用处世的技巧使她周围的生活圆滑化，抹平生活琐事的磕磕绊绊，就在这小事故的挣扎中让生命悄无声息的逝去。张爱玲并没有肯定或否定陈思珍的

太太事业，因为这样的中国太太实在太多了。肯定或否定太太们的事业，便是肯定或否定一种生存状态。她将这种生存状态如实描摹出来，并再一次证实了自己的文学观："沉稳的平凡的人生才是永恒的。"这种观点张爱玲在关于影片的小品文《太太万岁》题记一文里充分地给予了阐明：

"中国女人向来是一结婚立刻由少女变为中年人，跳掉少妇这一个阶级。陈思珍就已经有中年人的气质了。她最后得到了快乐的结局也并不怎么快乐；所谓"哀乐中年"，大概那意思就是他们的欢乐里面永远杂着一些辛酸，他们的悲哀也并不是完全没有安慰的，我非常喜欢"浮世的悲哀"这几个字，但如果是"浮世的悲欢"那比"浮世的悲哀"其实更可悲，因为有一种苍茫变幻的感觉。"

从她自己的影评里，可以看见张爱玲文字后面一贯的苍凉背景，而作此篇文字时，也正是张爱玲在个人的情感生活中已遇危机的时候，对此她更有了切身体会，于是写来更加深刻、逼真、苍凉无奈。并抒发了一段她很少抽象去谈的生命与死亡的议论，成为这一时

期张爱玲最精彩的一段文学警句：

“出现在‘太太万岁’的一些人物，他们所经历的都是些注定了要被遗忘的泪与笑，连自己都要忘怀的。悠悠的生之负荷，大家分担着，只这一点，就应当使人与人之间感到亲切的罢？‘死亡使一切人都平等’，但是为什么要等到死呢？生命本身不也使一切人都平等么？人之一生，所要过的事，真正使他们惊心动魄的，不都是差不多的几件么？为什么偏要那样重视死亡呢？难道就因为死亡比较具有传奇性——而生活却显得琐碎，平凡？”

张爱玲的这段文字，可以说是她对人生更深的思考。表面上看，她仍关注于普通人的平凡，平稳的生活，但从内心深处，却流露出她的人生苦闷和积极解脱的努力。面对时局莫测风云，张爱玲是茫然的。

偌大的一个中国里，不知道有多少雷同于自己小说和剧本中人物的女人，在时代的洪流中辗转反侧。

平凡的，不平凡的，在时代的碾压下，最后面对的依然是“裴哀”“茫然”“空洞”这样的词句。

在那整个三四十年代里，中国不知道有多少女人悄无声息地淹没于滚滚红尘之中，她们的名字也不复为别人所提起。

而有几个名字是被人记住的，是耀眼的，她们在宽大的银幕上出演着别人的悲欢离合，而自己的生活也是灰色的，她们凭借着自己的声望奋力一搏，还是冲不出羁绊自己的牢笼。

现在回首看这几人的一生，与张爱玲笔下的人物何其类似，原来他们不仅在银幕上塑造了悲剧的角色，自己也成了那个时代，那支笔下的苍白的投影。

飞走的胡蝶

如果说阮玲玉代表了张爱玲小说中的“无常”的话，那么蝴蝶就代表了她小说中的另一面“世俗”。

蝴蝶原名胡瑞华，于1908年在上海出生。那时她父亲在京奉铁路上任职，全家随父亲在外地生活。9岁那年回到广东，家住广州市。她进了广州培道学校读书，在广州市度过整个少年时期。“鹤山是我的家乡，逢年过节也随父母回乡祭祖。记得那时女性是不准进祠堂的，据说也不上族谱，但以后我成名时，

名字又破例地列入族谱。由此我又知道男女不平等，妇女受歧视，是因为旧的眼光总认为妇女是无能的。妇女一旦在这个社会显示出自身的力量时，连最森严的礼教也刮目相看了”。

1924年，16岁的胡瑞华随家人从广州迁回上海。由于她从小爱好戏剧艺术，又碰上中国电影开创期一个极好的机遇，她便决心投身于新兴的电影艺术事业。


电影皇后胡蝶

此时，一批从国外留学归来的剧作家为了开创中国电影业，决定创办中华电影学校。刚回到上海的胡瑞华见到该校的招生广告，决定去尝试一下。

那时当演员的都有一个响亮的艺名，用什么艺名好呢？她想来想去，“也不知是从哪儿来的一个灵感，想到了蝴蝶。当个蝴蝶，可以自由地飞来飞去。最后就以胡蝶这个名字去报考”。结果在2000余名报考者中脱颖而出，被录取了。

胡蝶从电影学校结业之后，由老师陈寿荫介绍到大中华影片公司拍戏，在《战功》一片担任配角。

1925年，她加入新成立的友联公司，在《秋扇怨》中第一次担任主角。她的表演受到

观众的好评。

1926年,天一影片公司聘她为基本演员,两年时间拍片15部,以古装片居多。那时的电影制作技术还很低,所生产的都是默片,即无声片。放映时要借助字幕或靠放映员从旁解说,观众才看得明白。这些影片水平也不高,但却让胡蝶在演技上得到磨炼,为往后的发展打下坚实的基础。


年轻的胡蝶

1928年,胡蝶加入明星电影公司,开始了她表演艺术史上的辉煌时期。在这里,她得到郑正秋、张石川、洪深等著名艺术家的指导,演艺有了很大的提高。她先是与著名影星阮玲玉合拍《白云塔》。1931年,她主演的《歌女红牡丹》获得成功,名噪海内外。这部电影由洪深编剧,张石川导演,是中国第一部蜡盘发声的有声片,3月15日在上海公演时受到观众热烈的欢迎,连续上映了一个多月。此后在全国各地以及菲律宾等外国上映时,也是盛况空前。至今一些老年影迷在回忆胡蝶时,都一定会提起《歌女红牡丹》,可说这是胡蝶的成名之作。同年夏天,中国第一部片上发声的影片《自由之花》摄制成功。该片演的是京华名妓小凤仙与蔡锷将军的爱情故事,与80年代的新片《知音》题材相同。胡蝶在片中扮演

小凤仙一角，好评如潮，影响极大。从此之后，各影片公司都开始制作有声片，中国电影步入了一个新阶段。胡蝶在明星公司拍片30多部。

其中值得一提的还有1932年根据“鸳鸯蝴蝶派”作家张恨水同名小说拍制的《啼笑姻缘》，它是中国的第一部彩色片。胡蝶在片中一人兼演沈凤喜和何丽娜两角。她的表演得到张恨水的赞赏。

胡蝶性情温顺，勤奋好学，工作认真，态度谦虚，所以人缘极好，深得电影界前辈的器重与栽培。胡蝶回忆说：

“一个人成功有主观因素，也有客观因素。如我学语言较快，比较听从导演指挥，同时注意到与同人们的合作，拜众人为师，因此大家也都乐意帮助我，自是得益不少。有人说我之所以成为红星是因为我长得美。其实天赋条件是一个方面，能不能发挥自己的长处是很重要的一个方面”。


正当红的胡蝶

胡蝶的表演以朴素、细腻、感情真挚而受到观众的赞赏。在她主演的影片中，还有《狂流》、《脂粉市场》、《盐湖》、《姊妹花》、《空谷

兰》等，在中国电影史上都有一定的地位。特别是郑正秋导演的《姊妹花》，可说是胡蝶的代表作。她在影片中兼演大宝、二宝两个性格迥异的角色，表演十分出色。它是胡蝶从影以来最成功的创作。

1933 年，《明星日报》组织读者观众投票选举最佳电影女演员，胡蝶以 21334 票当选，成为中国第一位“电影皇后”。

1935 年 11 月，胡蝶与上海某洋行职员潘有声结婚。

1937 年抗日战争爆发，胡蝶夫妇迁居香港避难。

在香港，胡蝶应新华影业公司之请，拍摄了《绝代佳人》等片。

1941 年，香港沦陷，日本人上门邀请她赴日拍一部《胡蝶游东京》，目的是宣扬“中日亲善”。胡蝶坚持民族气节，一面以怀孕不能拍片为由拒绝日本人的引诱，一面与东江游击队联系要求帮助偷渡回国。

1942 年，胡蝶夫妇领着两个年幼的儿女，跟随游击队艰难跋涉 20 多天，终于回到广东曲江。1942 年 11 月 24 日到达陪都重庆。到重庆不久，她就被国民党军统局局长戴笠所控制，没能再拍电影。

直到 1946 年 3 月 17 日戴笠因空难丧生，胡蝶才获得自由，并再次迁居香港。

1949 年潘有声逝世后，胡蝶停止拍片 10 年之久。直到 1959 年，她应邵氏公司之请重下银海，在香港、台湾先后拍摄了《街童》、《两个女性》、《后门》等片，其中以《后门》一片最为出色。它是一部伦理教育片，由著名导演李翰祥执导，胡蝶在片中扮演女主角徐太太。她炉火纯青的演技，得到一致的赞赏。

1966 年在日本举行的第七届亚洲电影节上，《后门》获得最佳影片金禾奖，胡蝶获得最佳女主角奖。同年，该片再获日本文部大臣颁赠的最佳电影奖。62 岁的胡蝶跃登“亚洲影后”的宝座，类此事情在影坛是不多见的。



胡蝶主演的《啼笑姻缘》的剧照

而后，蝴蝶于 1975 年移居加拿大温哥华市。她化名潘宝娟，跟儿子、媳妇生活在一起，度过了她的余年。而这位电影皇后的最后一句话是：“蝴蝶要飞走了！”

是的，这只飞走的蝴蝶是那个时代中世俗的代表。她的端正而圆满的脸庞，透着艳丽的痕迹，她不是清淡如水的，而是牡丹花般的放肆地盛开、绽放，把那世俗的框框撑得满满的，甚至于还要再溢出一点来似的。蝴蝶，这个世俗的美丽的，也正是不平常的女人。

乱世里的黄莺

“女人属羊，一辈子遭殃”这或许是一种无聊且荒诞的说法。但这于肖羊的周璇来说，却无疑是道魔法的诅咒。



风华绝代的周璇

而她的命运正如张爱玲在文章中最爱用的那个词——苍凉，是的，苍凉。

周璇，她生前拍摄了四十多部影片，所谓的两百余首歌曲流传了几十年。在三、四十年代她成为蜚声海内外的一代歌星。可是动乱时代的脚步为她踏出一条曲折的生活道路，无情的社会又使她无法摆脱坎坷的命运，最后发疯至死。她在人间不满四十年。受了近四十年折磨。她在波涛汹涌的时代潮流中挣扎，终于惨遭逆流淹没，留给人世的只有一连串的……。

而她生命中最大的不幸就是周璇苦苦探寻了整个生命过程的：“我到底是谁？我的母亲在哪里？”周璇一直以为自己的父亲叫做周文鼎，他还有一个大太太，住在虹口，有两个同父异母的哥哥，自己的母亲邝太太是花旦出身，是父亲的二房。直到有一天，变成傻子的二哥哥来她这里要零用钱时，无意间露出了一句话：“阿爸不喜欢你！你不是阿爸养

的!"周璇从母亲惊慌失措的掩饰中觉察到自己或许不是父母亲生的。出于让女儿感激自己的心态，邝太太告诉周璇，她是自己领来的。嫁进周家两年没有生养的邝太太为了有个孩子作伴，也为了周文鼎死后能多分一份家产，到虹口鸭绿江路联华庵（上海人一般称作"莲花庵"）请老师太为她找个被人家扔掉的孩子。后来老师太为她找到了一个尼姑的私生子，邝太太抱了回来，那个孩子就是周璇。

邝太太的一番话，仿佛一把利剑把周璇那颗纯真的心刺得粉碎，使她有生以来受到从未有过的惊讶和震动。她从小到大，一直像所有孩子对待自己亲生父母那样对待阿爸、姆妈，亲近他们、孝顺他们，并真切地希望从他们身上得到温柔的慈爱和无私的庇护，却直到今天才知道是受了欺骗，她一下子感到从未有过的茫然、孤独和空虚。同时也就明白了为什么阿爸竟忍心要把她推入火炕作妓，姆妈又常常把她当作婢女一般冷待和无情。十几年来，受尽生活的熬煎和折磨，现在又徒然增添抑悒的情绪和难以磨灭的内心创伤。



年轻的周璇

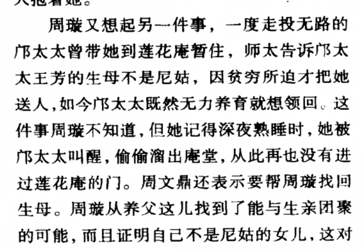
不久周璇和伙伴们在舞台上演出救国进步歌剧《野玫瑰》，在终场时，高唱主题曲《民

族之光》，明月社的发起人黎锦晖笑着鼓励她：“小红，你这一句‘与敌人周旋于沙场之上’唱得真好，是你进剧社以来唱得最好的一句。你正好姓周，以后就改名叫周璇吧！”

这个出生后父母取名叫玉芬却失了姓，以后又因为养母希望她在舞台上能走红而成为自己的摇钱树而给养女改名叫“小红”的女孩子终于有了一个充满长者的关爱和对自己成绩的肯定的名字——周璇。她含着泪，高兴地跳了起来：“是吗？我就叫周璇，叫周璇！”但是新名字给她带来的喜悦并没有持续多久，阿爸周文鼎给她讲了关于她的生世的另一个版本的故事。他告诉周璇，她的母亲不是尼姑，因为邝太太去莲花庵领她，看到有一个女人抱着她。



周璇的一生
是苍凉的一生



周璇又想起另一件事，一度走投无路的邝太太曾带她到莲花庵暂住，师太告诉邝太太王芳的生母不是尼姑，因贫穷所迫才把她送人，如今邝太太既然无力养育就想领回。这件事周璇不知道，但她记得深夜熟睡时，她被邝太太叫醒，偷偷溜出庵堂，从此再也没有进过莲花庵的门。周文鼎还表示要帮周璇找回生母。周璇从养父这儿找到了能与生亲团聚的可能，而且证明自己不是尼姑的女儿，这对

她来说，犹如一个垂死的人有了复生的希望。从此，她将赚来的多数交给养父，请他帮自己找母亲。

周文鼎无休止地敲诈养女，却并不真的帮她找母亲。

1941年，周文鼎被鸦片毒死了，没有留下任何给养女的交待，临死还只想着向养女要钱。周璇像突然跌进了冰窖里，浑身冰冷，压制不住一阵阵颤栗。这如同一把利刃，割断了她和生母的重聚，割破了对未来天伦之乐的憧憬，也割碎了她一颗已经受尽折磨的心。找不到亲生母亲，无法证实自己的出身是周璇的隐痛，她始终没有放弃寻找。

1945年拍摄的《凤凰于飞》，恐怕是电视公司为周璇的公开寻母。影片公映后，有几个自认是周璇的生母，来公司相认，当提出骨肉相认，必须验血时，都从此避而不见，原来这些人都是为了觊觎一代歌星的声望和钱财而冒认。影片中，主角合家团聚；生活里，周璇还是孤凄地默默哀泣。周璇从殷切期望而陷入到绝望之中。在周璇最后的弥留之际，她拉住老友的手，用颤抖而低弱的声音，无限凄惨地诉说一件她至死不忘的心事：

“我是苦命……
一直见不到……
亲生……
父母！？”

1957年9月22日，周璇怀着未能找到亲生父母的终身遗憾，默默地阖上了满含泪水的双眼。是周璇是薄命的，这不仅在于她亲情的残缺，而她的爱情也是没有一个善终的。

严华是周璇的第一个丈夫。虽然他们最终分手，但严华无疑是周璇最爱的男人。在他身上，周璇寄托了少女最美好的憧憬；在他身上，周璇找到了父亲兄长、朋友、伴侣等很多种感觉。

周璇自从进入“明月”后，一直得到严华的帮助，他那魁梧的身躯，方正的面庞，一对感情丰富的眼睛，使周璇感到亲切和尊敬，始终把他当作大哥、老师和生活的保护者。他多次帮助自己解决困难，自己对他也逐日产生仰慕之情。

“新华歌剧社”解放后，周璇进了“艺华影片公司”，严华则要随“大中华歌舞团”去南洋一带巡演，离别之际，周璇将一本黑封面的簿子，踌躇着交到严华手里……。

严华去南洋巡演，不到一年就急着归国了，这是因为他从周璇的日记中知道了女孩的心意，他急着回来告诉女孩自己的思念与爱情，并要把一对作为信物的订婚戒，套进两人的手指上。　　周璇为了爱情，放弃了随赵丹他们的“上海戏剧界救亡协会”四处巡演的机会，留在上海。不久，周璇和严华在北平结了婚，但婚后的快乐并不持久。绯闻使周璇以为严华有了外遇；绯闻又使严华误会妻子另结新欢。

冷战之后的吵闹，吵闹过后的周璇毅然出走……。



周璇在《马路天使》中的扮像

当事人双方的不冷静，各种媒体不负责任地对两人的婚变推波助澜，终于使两人的婚姻走上不归路。签离婚协议时，严华在浦东大厦一个写字间里签字，周璇在自己住所签名。一对曾经历经患难而结合的夫妇，可以在共享幸福的时候，由于本人和社会的各种复杂原因，终于不幸离婚。在以后的很长一段时间内，周璇不碰爱情这个敏感的话题，直到她碰到石挥。

周璇早就看过石挥的戏，也在上海剧艺社演出的后台认识了他，他维妙维肖地塑造各种人物，成为周璇心目中崇拜的偶像。他亦

庄亦谐地回叙了自己的经历，也深深吸引住周璇，成为她生活中难以忘怀的伴侣。但是两人各自忙于演戏，尤其是周璇，由于过去不幸婚姻的教训，使她对爱情筑起一道无形的心防。两人见面时，谈话虚虚实实，感情真真假假，在生活中也像在演戏。

直到1946年周璇去港前，两人依依惜别中才互吐衷情。在香港拍了两部影片后马上回沪的周璇，在《夜店》中，与石挥第一次合作。《夜店》一结束，周璇来不及等到公映，大中华就派人要求她速去履行合约。爱情的烈焰使她无法冷静思考，事业的催促又不让她慎重斟酌，只得在临行前和石挥匆匆订立婚约，匆匆去港。在香港，周璇不断听到身边的人告诉她石挥对她的爱情日渐下降，甚至还有上海版的小报为证，并不断怂恿她与石挥分手。这一切如一股冷气，使周璇复燃的爱情火苗渐渐熄灭。


周璇与严华的结婚照

周璇回沪后，与石挥的见面是客气而又关心的寒暄，而且中间还夹杂着一个极力反对他俩的事的徐小姐。徐俨然周的代言人，斥责石挥的负心，石挥也以刊物上周璇"决不与圈内人配成佳偶"的话作反问。一阵难堪的沉默后，石挥最后长叹一声，双手拍膝站起，用

《飘》影片中白瑞德向郝思嘉告别的动作，一个旋身离去。一对艺术家的恋史，就这么匆促，这么短暂地结束了，就如同刚翻开扉页，封底就匆匆合上。

经历这次情变的周璇心力憔瘁，一个早已围在她身边的叫朱怀德的年轻商人对她更加殷勤，不但四处奔走为周璇介绍医生治病，而且还时时关心周的积蓄，为她经营，使她得到三倍盈利。那位好事的徐小姐常常在周璇耳边诉说朱怀德既体贴又有能力，于是，周动心了。


一代佳人空逝去

1949 年春末，到香港后，周璇与朱怀德同居了，朱表示为了不辜负周，表示绝不在海外草率从事，要在战争平定之后，回到上海隆重举行婚礼。周璇为求爱者的一片真诚打动，将全部积蓄交给朱。朱带着钱回到上海后，就如黄鹤般杳无音讯。

1950 年，周璇带着朱怀德走后产下的他们的孩子回到上海，谁知朱怀德面对周璇怀中的孩子，竟问："这孩子，恐怕和你自己一样，是领来的吧？"这出人意外令人惊愕和寒心的否认，也就是否定了周璇对他一片真诚爱情，破灭了周璇对他的信任、希望和幻想。彻骨的寒冷浸透了周璇，当她拍摄她一生的

最后一部作品《和平鸽》时，“验血”两个字，像突然的闪电刺破她脆弱的神经，她绝望而痛苦地哭起来，在惨楚的哭声中不断哀诉：“是你的骨肉，就是你的骨肉！验血！验血！”

她疯了，从此，整整五年，周璇一直被困在疯狂的世界中。1957年，周璇的病情才得以好转，在此期间，她与一直热诚而殷勤地照顾她的唐先生，日久相处，发生感情，两人结合，生下一儿。但是这个末年养的属羊的女人注定是不幸的，同年9月22日，她去世了。

时至今日，在海内外还传播她金嗓一般的歌声，同时，她留在人间的还有三十八年的凄苦人生和一代歌星令人心酸的悲剧。

是的，周璇确是乱世里的黄莺，仿佛注定了要在薄命司里泣血，时代啊时代，它也是注定了这黄莺的鸣亮，清澈但最悲哀的绝唱。

白描的舞台

“京戏里的世界既不是目前的中国，也不是中国在它的过程中的任何一阶段。它的美，它的狭小整洁的道德系统，都是离现实很远的，然而它决不是罗曼蒂克的逃避——从某一观点引渡到另一观点上，往往被误认为逃避，切身的现实，因为距离太近的缘故，必得与另一个较明澈的现实联系起来方才看得清楚。”

这是张爱玲心中的京剧，也是一个她所谓的“京戏的门外汉”对于京剧的评价。

无庸置疑的，京剧是中国的国粹，在那个不大见方的戏台上，总有人穿着漂亮且繁复的衣服，锣鼓铿锵，咴咴呀呀地演着过去的悲欢离合。

风月优伶

京剧是美的，无论它的身段、它的音乐、

它的唱腔、它的作派、甚至于它的服装，都是美不胜收，让人目眩神迷。演员的一挥手、一投足、一个眼神，都能让人恍惚间误以为自己不知身在何处的了，那是历史中的某一个环节松落后，再次捡到的彷徨与惊喜。

张爱玲认为：

"京戏里的人物，不论有什么心事，总是痛痛快快说出来；身边没有心腹，便说给观众听，语言是不够的，于是再加上动作，服装，脸谱的色彩与图案。连哭泣都有它的显著的节拍——一串由大而小的声音的珠子，圆整，光洁。因为这多方面的夸张的表白，看惯了京戏觉得什么都不够热闹。台上或许只有一两个演员，但也能造成一种拥挤的印象。"

所以，谈到张爱玲的爱好，就必得谈到京剧，况且不仅谈，也是要仔仔细细拎出来品的。然而要谈京剧，总也要谈些人，如同焦不离孟，艺人是京剧的髓。

其实爱玲爱戏，是走不进去的。她甚至还不懂角色服装，人物脸谱、唱腔行规。她只知道坐在第一排看武戏，"去欣赏那青罗战袍，飘开来，露出红里子，玉色裤管里露出玫瑰紫



里子，踢蹬得满台灰尘飞扬；还有那惨烈紧张的一长串的拍板声——用以代表更深夜静，或是吃力的思索，或是猛省后的一身冷汗，没有比这更好的音响效果了。”

想张爱玲如痴如醉地望着台上的痴男怨女演出着人间的爱恨情愁。她是为此痴迷的，并痴迷了一生。

那在她面前飘忽来去的人影里，应也是有梅兰芳、荀慧生等的名角。台上台下皆是名家，焉知这又不是一出活泼热闹的好戏呢？

梅兰芳

梅兰芳，本名澜，又名鹤鸣，小名群子，字畹华，又字浣华，别署缀玉轩主人，艺名兰芳。原籍江苏泰州，1894年农历9月24日，出生于北京李铁拐斜街一个家道中落的梨园世家。祖辈长期居留北京。祖父梅巧玲（1842—1882），为京剧名旦，嗣领四喜班，在《雁门关》中饰萧太后，因其扮相俏丽，唱作俱佳。故有“活肖太后”之称，列为”同光十三绝”之一。父梅竹芬（1874—1897），也是天才的京剧旦角演员，又擅昆曲，能书画。26岁英年早逝。母杨长玉（1876—1908），是著名武生杨隆寿之女。梅兰芳父母早亡，由伯父抚养成人。



四大名旦之首梅兰芳

梅兰芳在梨园世家中，自幼受到艺术薰陶。但因幼失怙恃，仅仅依靠伯父操琴的微薄收入，故家境并不宽裕。幼年就参加挑水、买菜、洗衣、做饭等家务劳动。梅兰芳幼时不是梨园世家的宠儿，也不是天资超凡的神童。他是靠常人所不及的刻苦和认真，撞开了艺术殿堂的大门，取得了惊人的成功。他八岁开始学戏时，一出旦角开蒙戏《三娘教子》的唱腔，很久都学不好。老师失望地说："祖师爷没有给你这碗饭吃！"因而罢教。但梅兰芳却没有因此灰心丧气，动摇初衷，反而更加以勤补拙，人十我百。他决心继承乃祖、乃父的遗泽，重振家声。



梅兰芳与
开蒙老师吴菱仙

梅兰芳九岁从吴菱仙学艺。吴菱仙是"同光十三绝"名旦时小福的弟子，早年曾搭过梅巧玲的四喜班，旧谊深厚，故对梅兰芳倍加关切，细心诱导，艺术上倾囊相赠。吴菱仙乃时小福得意传人。时小福的唱法讲究字音，喷口有力。梅兰芳学的是《三娘教子》、《二进宫》、《祭塔》、《彩楼配》、《别宫》、《祭江》等一些正工青衣戏。他遵师嘱先背熟唱词再学唱腔，每次要唱二十遍到三十遍。并学会了旦角的基本动作。由此梅兰芳受到了良好的启蒙教育，并散发出异常的智慧之光。

梅兰芳第一次登台是光绪甲辰年（1904年）七月初七，时年十一岁。那天，斌庆班在北京广和楼贴演《天河配》，梅兰芳在戏里串演昆曲《长生殿·鹊桥密誓》里的织女，扮相俊美，嗓音圆润，吴菱仙在台下看着，感到无限欣慰。

梅兰芳十四岁搭喜连成班，与老生雷喜福、王喜秀，武生康喜寿，花脸侯喜瑞以及搭班的同学同信芳（麒麟童）、小穆子、林树森、贯大元、王文源等同台演出。白天，梅兰芳在广和楼演出，晚上仍在朱幼芬家向吴先生学戏，双管齐下，齐头并进，演技进步相当之快。

在这段时间里，他还向姑夫秦稚芬、伯母的弟弟胡二庚学花旦戏。向伯父梅雨田学了《武家坡》、《玉堂春》等戏。还向武功演员出身的琴师茹莱卿学打把子，奠定了坚实的武功基础。後来他受益于许多前辈艺术家，如名旦王瑶卿、陈德霖、路三宝、昆曲名家乔惠兰、丁兰荪、谢昆泉、陈嘉梁。并曾向精通武工的钱金福、架子花脸李寿山等问艺。

梅兰芳在艺术上的深化和进步，除了名师的指点，更得力于看戏。注意吸收前辈艺术家们的宝贵经验。梅兰芳认为一面观摩一面

学习的方法，是每一个艺人求得深造的基本条件。

梅兰芳除了演戏外，业余爱好是养鸽子、养花和写字绘画。他因幼年眼皮睡垂，且有轻度近视，有时还迎风流泪，眼珠转不灵活，颇以影响眼神表演为忧。十七岁时偶然养了几对鸽子，十年之间，从未间断，每天早起放鸽高飞，仰望云天，愈望愈远，持之以恒，从不间断，终于恢复了视力，练出了眼神，後来，他在舞台上一双大眼睛灵动明亮，神彩飞扬，极能传达人物内心的细腻感情，一颦一笑，秋波流动，光彩照人，无与伦比。

1913年，梅兰芳首次应邀到上海演出，名须生王凤卿为头牌(领衔)，他为二牌。王凤卿已是南北驰名的须生，梅兰芳则是初出茅庐。王凤卿热心提携後进，向戏院老板极力推荐梅兰芳演大轴戏。梅兰芳会的全是青衣折子戏或生旦对戏，单演大轴是较为困难的，在王凤卿的支持下，梅兰芳临时向琴师茹莱卿学了人物活泼，色彩丰富的《穆柯寨》，演出之後，名声大噪。老一辈的推挽之力，使梅兰芳得展其力，崭露头角。

1913年，梅兰芳首次到上海演出期间，观摩了上海以表现近代和当代题材为主的“新

戏”，如夏月润、夏月珊经营的新舞台演出的《黑籍冤魂》、《新茶花》、《黑奴吁天录》等，欧阳予倩的春柳社演出的《不如归》、《茶花女》、《陈二奶奶》等话剧，使他很感兴趣，并和欧阳予倩等戏剧革新家交往，颇受启发。他还参观了上海新式舞台的灯光和一些演员化妆方法以及服装式样的设计，这对他的艺术思想产生了积极影响。梅兰芳曾这样说：

“1913 年我从上海回来以后，就有一点新的理解。觉得我们唱的老戏，都是取材于古代的史实。虽然有些戏是有教育意义的，观众看了也能多少起一点作用。可是，如果直接采取现代的时事，编成新剧，看的人岂不更亲切有味？收效或许比老戏更大。这一种新思潮，在我脑子里转了半年……”

果然，他由上海返京后，搭翊文社演戏，便排出了第一个时装新戏《孽海波澜》。1914年秋，梅兰芳再应邀赴沪演出，上座经久不衰，盛况空前，并吸引了不少日、英、美等国的观众，直至年底才返回北京。

梅兰芳回到北京后开始创作《宦海潮》、《邓霞姑》、《一缕麻》等反对封建包办婚姻，揭

露官场黑暗的时装新戏，申诉妇女受压迫与婚姻不自由的命运。不久，又尝试排演了一些古装新戏，如《嫦娥奔月》、《黛玉葬花》、《千金一笑》、《俊袭人》等，这些舞台上从未出现的古装新戏，取材于文学名著或神话故事，不仅刻划了那些追求自由和幸福的青年妇女的形象，而且创造出新的妇女装束和扮相，丰富了京剧舞台服装，为观众所喜闻乐见。

从1915年4月到1916年9月，梅兰芳得到齐如山，吴震修等一些朋友的帮助，以旺盛的精力投入创作，共编演了11出新戏，此后，梅兰芳又向昆曲前辈学习，先后演出了一些昆曲剧目，如《春香闹学》、《思凡》、《佳期拷红》等。这些唱做并重的贴旦戏，其性质仿佛京剧的花旦戏。梅兰芳试图打破旦角行当的界限、结合唱念做打，全面发展。



梅兰芳在《一缕麻》中饰演邓霞姑

以后梅兰芳又陆续整理，上演了大量古装新戏，如《廉锦枫》、《霸王别姬》、《天女散花》、《麻姑献寿》、《洛神》、《西施》、《太真外传》等。同时还整理上演了许多著名的传统戏，如《宇宙锋》、《花木兰》、《贵妃醉酒》、《奇双会》、《金山寺》、《断桥》、《樊江关》、《打渔杀家》、《二堂舍子》、《审头刺汤》等传统剧目。

1921年，梅兰芳又编演了《霸王别姬》，刻

划了一个善良、有见识、富有情感而又坚贞不屈的虞姬形象，他的表演细腻深刻，成了梅派剧目中较为优秀的一个保留节目。

这时期他的创造精力最为旺盛。由于辛亥革命以及时装新戏的深刻影响和一些文人的推动，力图使自己的舞台艺术能符合时代潮流。因此，他连续排演了一些时装新戏，对于京剧表现当代题材进行了初步探索。此后，他致力于古装新戏的创造、传统剧目的整理和历史剧的编演。

在这期间，他完成了京剧旦角艺术的重大革新。从不同人物出发，把青衣、花旦、闺门旦以至刀马旦的表演技巧、风格融化运用，完成了前辈旦角演员特别是王瑶卿的未竟之功。他还排演了一些歌舞成分较重的新剧目，并在其中创作了与剧情适应的舞蹈，如《天女散花》的绸舞、《麻姑献寿》的袖舞、《黛玉葬花》的锄舞、《廉锦枫》的刺蚌舞和《霸王别姬》中剑舞等。这些舞蹈，或取材于武功，或取材于旦角舞蹈身段，或取材于其它剧种和姊妹艺术，或直接从生活提炼而成。他把唱、做、念、打、舞结合成有机的整体。他的唱功，力求切合人物感情而不过分，追求腔调的新奇，所以显得腔圆字正，明快大方，他的做功以细腻

熨贴恰合身份见长；他的道白脆甜圆润，独具特色；武功不仅步伐严整，节奏准确，疾徐多变，姿态优美，而且有一种特有的内在含蓄，把原有的“把子”加以提炼，成了美丽的舞蹈。

从抗日战争结束重返舞台以后，是梅兰芳艺术活动的晚期。这个时期他着意重点加工一些优秀剧目和从事著述，总结艺术经验。晚期常上演的是《宇宙锋》、《贵妃醉酒》、《断桥》、《奇双会》、《战金山》、《霸王别姬》、《游园惊梦》等最具有梅派特色的剧目，曾拍成艺术影片。《穆桂英挂帅》是他晚期唯一的一部新戏，当时是考虑排演新剧目须与他的年事相称，易收事半功倍之效，才组织力量根据豫剧《穆桂英挂帅》改编为京剧的。梅兰芳饰演的晚年穆桂英，气度凝重，感情深沉，唱、做艺术登峰造极，令人叹为观止。他晚年的艺术风格不似中期那样色彩浓艳，而趋于清淡含蓄，更富有内在的魅力。这标志着他的舞台艺术达到了炉火纯青的境界。



梅兰芳在《贵妃醉酒》中的扮像

梅兰芳通过不断的努力，终于集京剧旦角艺术之大成，融青衣、花旦、刀马旦行当为一炉，创造出独特的表演形式和唱腔，世称“梅派”，影响很大，与程砚秋、尚小云、荀慧生

合称“四大名旦”，推为首席。旦行立派是从“梅派”开始的，故梅兰芳成为中国旦角创艺立派的第一人。

梅兰芳善於运用歌唱、念白、表情、身段、舞蹈等技艺，把人物的心理状态刻画入微。他运用艺术手段自然、和谐、圆活、洒脱、出神、入化，富有节奏感和塑形美。他的表演艺术特点是质朴中见华贵，端庄中含俏丽，淑静中蕴情致，妩媚中显大方。

梅兰芳已确成了京剧中的代表人物，以至于现今的人们一提到京剧，便马上能反射性地想到他，是京剧成就了他。而梅兰芳也如京剧领域中的兰花一般，高洁风雅，华贵端淑。他是不可替代的，因他已是一则传奇了，有京剧在的一天，他也依然是存活了一天的。



荀慧生在《埋香幻》中饰演张盈盈

荀慧生

荀慧生原名词，艺名白牡丹。

他出生于河北省东光县一个捻售线香的手工业之家，幼年家贫无以生计。1907年随父母到天津谋生，父亲将他与兄慧荣卖予小桃红梆子戏班学戏。不久其兄不堪忍受打骂私自逃走，只剩慧生，后被卖给花旦为私房徒

弟。自此，荀慧生沦为家奴，吃尽苦头，但他仍以巨大的耐力与毅力坚持每天练功。夏天穿棉袄，冬天穿单衣，头顶大碗，足履冰水，点香火头练转眼珠，日复一日，年复一年，苦功练出了硬本领，唱、念、做、打无一不精。


荀慧生在《玉堂春》中饰演苏三

1909年，荀慧生以“白牡丹”艺名随师常在冀中、冀东一带农村市镇唱庙会和野台子戏。1910年荀慧生随师进京，先后搭庆寿和、义顺和、鸿顺和、天庆和等梆子班。辛亥革命前期他去天津曾同革命戏剧家王钟声，同台演出《革命家庭》、《黑奴恨》等戏，后向陈桐云、李寿山、程继先学习京昆艺术，直到十七岁才独立成班。

1918年他与刘鸿升、侯喜瑞、梅兰芳、程继先开始合作，演出《胭脂虎》、《霓虹关》等戏，又同杨小楼、余叔岩、王凤卿、高庆奎、朱桂芳等合作，并拜王瑶卿门下学习正工青衣。同年杨小楼应上海天蟾舞台之邀和尚小云、谭小培合作演出，请荀慧生担任“刀马旦”，公演引起轰动，人称“三小一白”（即小楼、小云、小培和牡丹）。荀慧生的表演生动活泼，扮相俊俏，使上海观众耳目一新，被赞为“誉满春申”。后又与周信芳、冯子和、盖叫天、小达子等人合作，演出《赵五娘》、《劈山救

母》、《九曲桥》、《杨乃武与小白菜》等戏，名震沪上。上海国画大师吴昌硕同知名人士严独鹤、舒舍予也为宣传和扩大荀慧生的艺术影响到处奔走。

荀慧生喜欢作画，1924年正式拜吴昌硕为师，他又向齐白石、陈半丁、傅抱石、李苦禅、王雪涛等名师求教，丰富了他的艺术生活，提高了他的艺术素养。1927年北京报界举办京剧旦行评选，他与梅、尚、程一起被誉为“四大名旦”。

他在剧本、唱腔、表演、念白、到服饰等方面都进行了创新的实践与探索。他演出的剧目有三百多出，主要包括《红娘》、《红楼二尤》、《杜十娘》、《荀灌娘》、《钗头凤》、《十三妹》、《玉堂春》、《金玉奴》、《得意缘》、《卓文君》等。在唱腔艺术方面荀慧生大胆破除传统局限，发挥个人嗓音特长，吸取昆、梆、汉、川等曲调旋律，大胆创新。这不是简单的一曲多用，而是从生活出发，从人物感情与心境出发，字正腔圆，腔随情出，令人着迷。他善于使用上滑下滑的装饰音，听来俏丽、轻盈、诸趣具有特殊的韵味。

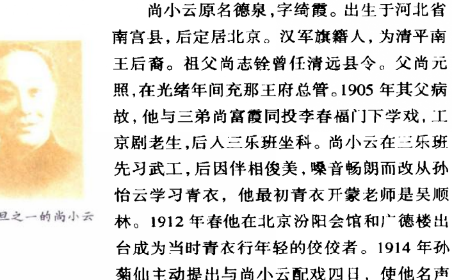


荀慧生的舞台形象
娇雅妩媚，清秀俊美

他还十分注重道白艺术，吐字清晰，声情并貌，他创造出融韵白、京白为一体的念白，

韵调别致，具有特殊的表现力。表演方面他强调“演人不演行”，不受行当限制，根据需要进行必要的突破，他塑造的许多少女、少妇的艺术形象，具有大众化、生活化的特点。娇雅妩媚、清秀俊美、风格各异。

尚小云





四大名旦之一的尚小云

尚小云原名德泉，字绮霞。出生于河北省南宫县，后定居北京。汉军旗籍人，为清平南王后裔。祖父尚志铨曾任清远县令。父尚元照，在光绪年间充那王府总管。1905 年其父病故，他与三弟尚富霞同投李春福门下学戏，工京剧老生，后入三乐班坐科。尚小云在三乐班先习武工，后因伴相俊美，嗓音畅朗而改从孙怡云学习青衣，他最初青衣开蒙老师是吴顺林。1912 年春他在北京汾阳会馆和广德楼出台成为当时青衣行年轻的佼佼者。1914 年孙菊仙主动提出与尚小云配戏四日，使他名声大噪，人人称道。

1916 年尚小云搭入俞振庭组织的春合社，开始在班里崭露头角，他还与杨小楼、王瑶卿、王又宸、龚云甫、高庆奎、白牡丹同台献艺。此时他的演唱、表演、武功及舞台技巧达到了成熟的地步，在他的京剧艺术生涯中是

一个关键时期。此后，他又向王瑶卿学戏深造（同时搭班演戏）。王派艺术的爽朗明快，洒脱大方，对尚小云感染极深，无论身段、动作、念白和神情，尚小云都竭尽全力的摹拟效仿，这时他感到了自己在学习青衣唱腔中恪守传统青衣“口紧字松”，重腔不重吐字的绳墨，不免古朴有余，时尚不足，更看到了自己演唱技巧不甚丰富的缺点。他在此基础上向王瑶卿学习各种舞台身段、水袖舞蹈动作及唱腔技巧，在艺术上具备了独挡一面的能力。

自此尚小云开始自觉的根据自己的条件，创造性的进行艺术探索，形成了独具风格的“尚派”艺术，无愧于“四大名旦”之一。



尚小云在《珍珠扇》中的扮像

1927年秋，他组成了自己的协庆社，建班后排演的新剧目很多，以青衣剧目为主，尚小云在“四大名旦”中是继承传统较多的艺人，他坚持把传统和创新有机结合，大受欢迎，截止到三十年代末，尚小云新编、改编的剧目就有三十余部之多，其中主要有《雷峰塔》、《汉明妃》、《詹淑娟》、《林四娘》、《珍珠扇》、《卓文君》、《峨嵋剑》、《花蕊夫人》、《千里驹》、《鞭打芦花》。

这里特别值得提出的是尚小云编排了三部取材于外国及少数民族生活的新剧目，即

《摩登伽女》、《相思寨》、《北国佳人》。这在二三十年代中国京剧舞台上是十分难得的，更是很大胆的突破和创新。后来他又创编的新剧目还有《梅玉配》、《兰陵女儿》、《龙女牧羊》等等。他的演唱高亢圆亮，有穿云裂石之胜，念白除韵白外兼擅京白，做工端庄优美，勇健挺拔，富于美感，他的动作幅度夸张性强，节奏鲜明，十分火爆，刚烈中富于柔媚，柔情中蕴涵坚贞。

程砚秋



年轻的程砚秋

程砚秋，原名承麟，满族。后改为汉姓程，初名程菊农，后改艳秋，字玉霜。1932年起更名砚秋，改字御霜。幼年家道中落，六岁投荣蝶仙门下，练武功，向荣春亮习武生。一年后向名武生教师丁永利学戏，后因扮相秀丽，改从陈桐云习花旦，后发现嗓音极佳，改学青衣，师从陈啸云。程砚秋童年基本功训练异常艰苦，他以惊人的毅力接受了这些训练，熬过了他惨痛的童年。十一岁登台演出，以其超凡的文武之功，唱、念、做、打崭露头角，行内外耳目一新。在北京丹桂茶园（原东安市场内），与芙蓉草、刘鸿升、孙菊仙等合作演出《桑园寄子》、《辕门斩子》、《朱砂痣》等戏。

1917 年他因嗓子倒仓，暂不演出，继续深造。他学习绘画、书法、舞拳练剑、观摩电影艺术，大大提高了自己的艺术修养和美学情趣，为日后的艺术创作做了充分的准备。1922 年他首次到上海演出，引起轰动，1923 年再次到上海，使上海观众欣喜若狂，艺术也逐步趋于成熟。



程砚秋饰演梅妃

从 1925 年 - 1938 年，程砚秋步入他风华正茂的黄金时期和“程派”艺术的成熟期，此时程砚秋已经集创作、演出、导演三者于一身，成为较具实力的艺术家。他同时受进步思想的影响，编创了许多爱国主义和民主主义思想的剧目，如《文姬归汉》、《荒山泪》、《春闺梦》、《亡蜀鉴》等剧目。这一时期后他着力于悲剧的表演，继《青霜剑》、《窦娥冤》之后又有《碧玉簪》、《梅妃》及前面提到的一系列悲剧作品的上演，成功的塑造了一批悲剧人物形象，他从此也以擅演悲剧著称。



当然，程砚秋也不是全演悲剧，《锁麟囊》就是他另一类型的代表作。程砚秋在艺术创作上，勇于革新创造，舞台表演唱腔讲究音韵，注重四声，并根据自己独有的嗓音特点，创造出了一种幽咽婉转、若断若续的唱腔风格，形成独有的特点。他创作的角色，典雅娴静，恰如霜天白菊，有一种清峻之美，后成为“四大名旦”之一。

京剧大观园

张爱玲每每与炎樱看戏，炎樱都会吃惊地看到爱玲喜欢得如痴如醉，到迷人的地方她自顾自掩嘴笑起来，她并不多嘴给炎樱解释，只是在看完戏的路上连连称赞："真是好，真是好。"当然，她也欣赏京戏人物的服饰、头冠。她对炎樱说，一个普通的人，穿上那种包蕴着山河岁月、四海风云的长袍大褂，戴上那顶令头脑里的思维也随之摇曳、活跃的头冠，谁会没有一种庄严、巍峨、舍我其谁的帝王感。那龙袍的华贵，水袖的飘逸，生旦净丑的咬字唱腔，真是凝得一字一乾坤，一腔一命运。



京剧行当的划分由来已久

张爱玲虽说自己于京剧行规并不深知，而她不知道，她所喜爱的这些，正是京剧千百年来形成的"当"。

京剧的当的划分由来已久，大约在七八百年以前，元人杂剧时代，就划分出来很多行当。当时，这些行当的名词叫作脚色，大致分

成末、旦、净三大类。末又分为正末、外末、冲末，旦又分为正旦、外旦、搽旦，净又分为净与副净。其中扮演主要角色的是正末和正旦。

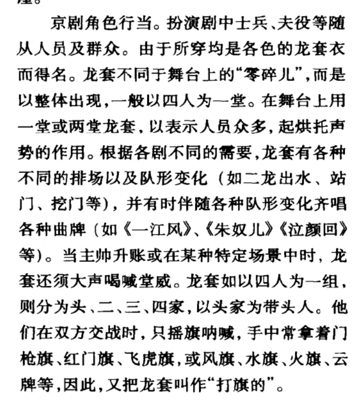
等到明末清初，昆曲盛行的时候，行当的划分就日益细密精确，已经划分为12种脚色（行当），被称为江湖十二脚色：老生、正生（相当于小生）、老外、末、正旦、小旦（相当于闺门旦）、贴旦、老旦、大面（相当于净）、二面（相当于副净）、三面（相当于丑）、杂。这些脚色在艺术上都有独特的创造。



《断桥》中梅兰芳饰演白蛇，尚小云饰演青蛇，程砚秋饰演许仙

这十种行当所扮演角色的内容，大概是这样：末是主要的男性角色，就是京剧里边的生行；净与京剧里的净是一样的，指的是花脸；旦就是京剧里的旦，指的是女角色；贴，是贴旦的简称，京剧在早期划分行当，也包括贴旦在内，指的是比较次要的旦行角色，俗称二旦。例如现在京剧《红娘》里扮演莺莺小姐的，就是贴旦。夫，扮演车夫、轿夫、马童、衙役一类角色。总的说来，汉剧的这十种行当，划分得比较细致，为京剧划分行当，打下了基础。

京剧后来划分为生、旦、净、丑四大类型，似乎比较简化精练，但每个大类之中，又包含若干小类，所以实际上是把这十种行当都包括在内了。不仅包括在内，而且更为细密严



谨。

京剧角色行当。扮演剧中士兵、夫役等随从人员及群众。由于所穿均是各色的龙套衣而得名。龙套不同于舞台上的“零碎儿”，而是以整体出现，一般以四人为一堂。在舞台上用一堂或两堂龙套，以表示人员众多，起烘托声势的作用。根据各剧不同的需要，龙套有各种不同的排场以及队形变化（如二龙出水、站门、挖门等），并有时伴随各种队形变化齐唱各种曲牌（如《一江风》、《朱奴儿》《泣颜回》等）。当主帅升账或在某种特定场景中时，龙套还须大声喝喊堂威。龙套如以四人为一组，则分为头、二、三、四家，以头家为带头人。他们在双方交战时，只摇旗呐喊，手中常拿着门枪旗、红门旗、飞虎旗，或风旗、水旗、火旗、云牌等，因此，又把龙套叫作“打旗的”。



龙套在表现战争时尤为有用

在舞台上，龙套总是跟着主帅跑上跑下，而且台上各种集体上下场的队形、各种舞台部位的变换，甚至舞台气氛、环境变化，都要靠龙套“跑”出来，故而也叫“跑龙套”，龙套的表演除了“跑”，则以静为主。即使演武将的随从兵丁，也和武行的翻打不一样，他们着重走阵式、摆队形或站门助威。有时，整出戏龙套在官员后面一直站着不动，所以也叫“文

堂”。龙套扮演的角色流动性很大，一会儿演士兵，一会儿演太监。有时为了烘托殿堂或公堂上的森严气氛，在两旁站脚助威，伫立不动；有时上天、入海或到了平原、战场又须跑出跑进，穿梭起舞。为了表明这一行的角色很杂，流动性很大，所以又叫“流”行，或“杂”行。

龙套在旧戏班里虽是不被人重视的杂行，但在舞台演出中却是不可缺少的部分，几乎每出戏里都有龙套。扮演龙套能多方面锻炼演员的表演能力，所以在科班里，学员入科后，启蒙的舞台锻炼，就是跑龙套。无论学什么角色，必须经历这个阶段，慢慢地再演旗、锣、伞、报，进一步再演配角、主角。最早的京剧戏班没有龙套这行。后来发展到主角制时期，出现了龙套专行，并且有的还独立于戏班组织之外，何时需要，何时应演。

京剧的姹紫嫣红

张爱玲对于服装的痴迷大得是蔓延了一生的吧，而她于服装的瘾，正在于嗜古上。她是喜欢三、四十年代正当流行的改良旗袍。但她更爱那长袍大褂，那中式宽宽荡荡的袄，曳地的裙。故此，她爱上京剧，也正爱上京剧中姹紫嫣红、鲜艳夺目，却又韵味十足的服装。

京剧经过一二百年的演进和发展，种类很丰富。



着蟒的京剧中的人物

京剧长袍类，也可以叫袍服类的服装，包括蟒，帔，褶子，开氅，箭衣，以至斗篷，长背心，旗袍等。其中主要的还是蟒，帔，褶子和开氅。

先说蟒，京剧是产生在封建社会的。在封建社会，只有皇帝才能穿龙袍。唱戏的扮演皇帝，当然必须穿龙袍，可是又不敢直接叫龙袍，就改名叫蟒袍。蟒袍这个名称，现在也就延用下来，简称作蟒。蟒是帝、王、将、相所穿的礼服。一般都是在朝贺宴会的时候，或者是

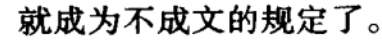
在办公事的时候，也就是说在比较严肃的场合穿用的。

蟒的式样是圆领，大襟，长度一般可以拖到脚面，袖子很宽阔，肥大，按照京剧的传统在袖口上带有水袖。

蟒都是用缎子做成的，上边用金线、银线，或彩色线刺绣成各种图案。其图案主要是龙形的图案。皇帝穿的蟒绣有团龙图案，或者是散龙图案，散龙行话叫龙，图案比较松散。团龙的图案比较严谨，图案化的程度更强一些。皇帝穿的龙袍，一般是绣五个龙爪。其他角色像王爷，元帅，大将，宰相等穿的蟒都是绣四个龙爪。

除去龙的图案以外，蟒上还绣有环形的云彩、日、月，或海水、浪花这样一些图案。海水、浪花的图案，内行叫作海水江涯，或作海水江牙。蟒袍给人的感觉是光华灿烂，庄严富丽。蟒和靠上的图案，都是复杂，精巧的刺绣，本身就是华美精致的手工艺品。

蟒有各种各样的颜色，红的，黄的，绿的，白的，黑的，紫的，粉的，以及秋香色。蟒的各种颜色，都有各自的意义，哪一类的人穿什么颜色的蟒，都有大致的规定。这些规定自然没有什么科学的根据，但是多少年来约定俗成



就成为不成文的规定了。

女角色穿的蟒，跟男蟒式样是一样的，只尺寸比男蟒短一点。下身系裙子，外边罩着蟒。一般的肩膀上加罩云肩。



女蟒

女蟒的颜色比较少，只有黄蟒是皇后专用的，红蟒是王妃、贵夫人穿用的。秋香色的蟒是老年的贵夫人（一般由老旦扮演）穿用的。女蟒的刺绣和花纹，一般是丹凤朝阳，不绣龙的图案。丹凤朝阳再加上日、月、海浪、水纹这样一些图案。

除去蟒以外，还有从蟒派生出来的两种袍服，一种是官衣（主要是男性角色穿用，女性角色穿官衣的不多），一种是专为女性角色穿的宫衣，又叫宫装。官衣是给一般低于将相的文职官员穿用的礼服，它的式样基本上跟蟒一样，也是圆领大襟那些样式。不同的是它全身都是用素缎子制作，在缎子上不绣龙、云之类的图案。唯一的图案就是在胸前和背后绣一块方形的图案，这方形图案，名字叫“补子”，“补子”本来是在明朝和清朝时代区别官员的级别和职务的一种标志。按照清朝的制度，文官是用禽鸟的图案。一品至九品规定的图案是：一品绣仙鹤，二品绣锦鸡，三品绣孔雀，四品绣大雁，五品绣白鹏，六品绣鹭鸶，七



包公所着的即是官衣

品，八品绣鹌鹑，九品绣练雀。武将是用野兽的图案，一品至九品规定的图案是：一品绣麒麟，二品绣狮子，三品绣豹，四品绣虎，五品绣熊，六品、七品绣彪，八品绣犀牛，九品绣海马。而且哪一等品级用哪种补子，都有严格的规定，不能乱用。但京剧的服装并不照搬生活的原套，所以现在舞台上官衣的补子已经没有什么分别，没有那么多的图案、花样，只是绣一种象征性的标志，说明是较低级官员穿的礼服就够了。



穿白蟒的少年英雄

官衣有很多种颜色，有红色的，有蓝色的，有紫色的，有古铜色的，还有黑色（即青色）的。穿红官衣的地位，一般比穿蓝官衣的稍高一点，例如《玉堂春》"会审"一场，两边坐的官儿，一个穿红袍，一个穿蓝袍，这穿红袍的官就比穿蓝袍的官略为高一点。



穿官衣的老生

至于女官衣虽然也有，但用处很少。女官衣和男官衣的样子相同，只是尺寸比较短，穿用时下边也穿裙子。例如《樊江关》里的老旦（柳迎春），她捧着圣旨上场的时侯，就穿着秋香色的女官衣。

女角色的礼服除了女蟒以外，还有宫衣，也叫宫装，是王妃和公主们穿的礼服。宫装或宫衣的样式跟女蟒差不多，不同点是女蟒的

底襟下边什么都没有，跟男蟒一样是很齐整的。宫衣就不一样了，尺寸比女蟒长一些，从腰部开始，底襟周围缀有很多五色绣花的飘带，非常漂亮，还有一些色彩鲜艳的穗子，显得比女蟒鲜艳华丽。穿女蟒的人经常是在一种庄严隆重的场合，穿宫衣的则是在一种比较随便闲适的场合。宫衣虽然也是礼服，可是不如女蟒那样庄严隆重，所以除了王妃、公主穿宫装，神话剧的仙女也穿宫装，因为她们都是华丽、漂亮的角色。

这其中最有代表性的是杨贵妃，在《贵妃醉酒》刚一出场的时候，为了显示她是一个贵妃，威严且庄重，所以穿女蟒。等到喝醉酒以后，她的情绪非常兴奋，也比较活泼，比较浮动，所以她就换了华丽的宫装。这样是为了适应她前后不同的心理变化，她的服装和表演与人物心理的变化就结合起来了。



京戏中的旗袍

而旗袍是满族妇女典型的服装，现代生活里的旗袍，就是从满族妇女旗装演变过来的。京剧舞台上的旗袍样式，就更加接近原来旗人妇女的服装样式。不过舞台上的旗袍尺寸略长一些，腰身也比较肥大，而和现在生活里的旗袍相比，样式、体制和尺寸，相差就更远了。在京剧舞台上穿旗袍完全不限于清代



的戏，相反的清代的戏曲倒很少。凡是扮演汉族以外的一些民族的妇女，不管什么时代，她们都穿旗装，例如《四郎探母》本来是宋朝的戏，杨四郎穿的蟒袍戴的是纱帽，可是同一出戏里的铁镜公主和萧太后穿的却是旗装。时代更远的如唐代故事戏《大登殿》里的代战公主；汉代的戏《苏武牧羊》里的胡阿云，因为她是匈奴族，所以也穿旗装。这些都足以说明，旗装虽然是清代的服装，但运用到京剧里，已不受时代的限制了。

京剧服装的第二大类是短衣裳类。短褂子，裤子，裙子都属于这一类。

最常用的一种叫作茶衣，是专名词，实际上是用蓝布做的半身的短招褶子。也分为两种，一种是跟褶子一样，斜领，大襟，穿这种茶衣的比较多。还有一种是对襟的，穿的比较少，一般只有儿童穿。茶衣的袖子有带水袖的，也有不带水袖的。有的上边穿着茶衣，下边穿着裤子；有的在裤子外边再系一条短裙子，这短裙子的名称叫腰包。凡是系上腰包的角色，表示他有一种特殊的身分，比如酒保一类的人，给人递茶送水的时候，当围裙使用，再有一些手艺工匠则在干活的时候，当做劳动的服装用，一般的情况就只穿一件茶衣和



京剧中酒保的打扮

裤子。由于茶衣的色彩比较单纯，样式比较朴素，除了扮演儿童穿以外，更多的是一些酒保，樵夫，渔夫等等。所以茶衣实际上是劳动人民和下层人民所穿用的服装。



京剧中丫环的装扮

另一种就是女式的裤子，袄。女式的短袄是立领的，大襟，袖口比较肥，不带水袖，都是用绸子，缎子做的，花样和色彩也是多种多样，因人而异。一般的说，裤子、袄都是小户人家的年轻妇女或是大户人家的丫环穿的。小户人家的姑娘穿裤、袄时，腰里大部都系着四喜带，就是比较宽的带子，上边绣着花，还有更简便一点的，就在腰里扎着一条汗巾。所谓汗巾，是一条普通的，漂亮的，长长的手巾。扮演丫环的角色多半在裤子、袄外边再加上一件大坎肩。还有一些大户人家的，性格比较活泼、伶俐的姑娘，有时也穿短袄和裤子，不过她们下身多数都罩一条裙子。



抱衣抱裤

第三种是抱衣抱裤。之所以是叫这个学名，是因为它是紧身的，像裹在身上抱在身上一样。这种衣裳又叫英雄衣。顾名思义，就是侠客、义士、绿林英雄这类人物穿的。例如《三岔口》里的任堂惠、《恶虎村》里的黄天霸、《武文华》里的万君兆、《艳阳楼》里的花逢春及青面虎等都穿这样的衣裳。抱衣的样式是大领、

大襟、紧袖，特点是在褂子的底襟周围缝着三层宽绸边，一层摞着一层，像裙子似的，上面有绣花的宽绸边。因为是三层，看着有些像水波浪似的，所以有个专用名词，叫作走水。裤子也有绣花，和褂子上的绣花是一样的，叫作花彩裤。


穿男靠的艺人

而古代作战时，战士穿的铠甲，在京剧舞台上有专用名词，叫做靠。演员穿上这身铠甲，也有个专用名称，叫作披靠，或叫扎靠，就是把铠甲披在身上或系在身上。靠是一种美化了的舞蹈服装。靠分成前后两扇披在身上。肚子处，是一块比腰围要宽，长方形的，叫靠肚子。靠肚子一般绣有凸出来的虎头，现在有的经过改良也有例外。靠肚下边垂着的一扇，叫作“吊鱼”。在大腿的两侧，系有两片长方形绣有鱼鳞图案的甲叶子，名为下甲，或靠腿。演员经常把两片下甲提起来，进行一些舞蹈动作。靠的两个袖口是收紧的瘦袖。两个肩膀头上绣成蝴蝶翅膀形的，也有绣虎头的，名为护肩。脖子上一般围有一块护领，上面绣着云头，有个俗名，叫三尖。实际上应该叫作“苫肩”，是遮盖住肩膀的意思，三尖是苫肩的讹音。靠是用各种颜色的素缎子制作的。在素缎上用金、银、彩线绣满了鳞，甲，看上去辉煌夺


穿女靠的艺人

目。

京剧服装的第四大类是盔帽类。盔帽就是戴的帽子。京剧服装里的帽子分为四类：盔、冠、帽、巾。总称为盔头。本来都是头上戴的帽子，由于制作质料的不同，戴帽子人的身分、地位、行当、年龄不一样，所以帽子的样式与名称也就不一样了。

此外，靴鞋类是服装里不可少的，靴子主要是厚底的官靴，男性角色用的比较多。靴筒子比较长，用青缎子做成的，靴子底大约有二寸到四寸厚，并刷成了白色。其作用是为了增加演员的身高，要和宽大的、夸张化了的服装谐调。尤其是穿蟒的，穿靠的，本来就很夸张，如果穿个薄底的靴子，就很不相称了。由此可见，厚底靴本身就是一种夸张化了的服装，或者说是专为表演和舞蹈服务的一种服装。

至此，京剧小述可到一段落了。其实，京剧自然是国粹，而张爱玲爱的便是这蕴俗为雅的国粹，她爱的就是那原汁原味、土生土长的中国戏剧。

暗香叠影

张爱玲有一句很是有名的话："就是再没有心肝的女子说起她'去年那件织锦缎夹袍'的时候，也是一往情深的。"

旗袍是爱玲的毕生的爱，她说：

"从前的人吃力地过了一辈子，所作所为，渐渐蒙上了灰尘，子孙晾衣裳的时候又把灰尘给抖了下来，在黄色的太阳里飞舞着。回忆这东西若有气味的话，那就是樟脑的香，甜而稳妥，像记得分明的快乐，甜而怅惘，像忘却了的忧愁。"

张爱玲是这样地钟爱着旗袍，以至于她逝世前的最后一件衣服，也是件赫红色的旗袍，也正是这暗淡的红色的旗袍，才把她的淡然辞世衬托得分外华丽。

白笺上的泪痕

中国自古以来，不知有多少有特色的服装，但算到而今，能代表中国那种“秀而稳妥”的气氛的，似乎也只能说是旗袍了。也再没有另一类衣服，更适合于在那烟黄了的镜柜里若隐若现了。

旗袍的美是一种典雅而高贵的美，这种由旗袍内涵所决定的文化品位限制了它的普及、大众化，同时它对穿着者的要求也十分苛刻，这不仅仅表现在对身体的要求上，同时也表现在对穿着者内涵及气质表现上，而且，旗袍的出现对背景、环境、气氛要求特别讲究，人们不能设想一个菜贩身着旗袍脚趿拖鞋的模样，这是对美的糟塌，人们同样也不能接受一个身着旗袍的女人不停地挖鼻孔和吐口水。旗袍的美是一种距离的美，一种静止的典雅美。



张爱玲的衣柜依然是奇装异服

一提起旗袍，就有一种冷艳的忧伤，有一种繁华落尽的沧桑，总有一些爱穿旗袍的红

颜命薄的女人，比如张爱玲，她身着旗袍的形象已深深烙印在人们的记忆之中，宛如古典的花，盛开在时光深处。

而她在谈到“穿”的时候，是这样说的：

“张恨水的理想可以代表一般人的理想。他喜欢一个女人清清爽爽穿件蓝布罩衫，于罩衫下微微露出红绸旗袍，天真老实之中带点诱惑性，我没有资格讲他的小说，也没有这志愿。

因为我母亲爱做衣服，我父亲曾经咕噜过：‘一个人又不是衣裳架子！’我最初的回忆之一是我母亲立在镜子跟前，在绿短袄上别上翡翠胸针，我在旁边仰脸看着，羡慕万分，自己简直等不及长大。我说过：‘8岁我要梳爱司头，10岁我要穿高跟鞋，16岁我可以吃粽子汤团，吃一切难于消化的东西。’越是性急，越觉得日子太长。

童年的一天一天，温暖而迟慢，正像老棉鞋里面，粉红绒里子上晒着的阳光。

有时候又嫌日子过得太快了，突然长高了一大截了，新做的外国衣服，葱绿织锦的，

一次也没有上身，已经不能穿了。以后一想到那件衣服便伤心，认为是终生的遗憾。

有一个时期在继母治下生活着，拣她穿剩的衣服穿，永远不能忘记一件黯红的薄棉袍，碎牛肉的颜色，穿不完地穿着，就像浑身都生了冻疮；冬天已经过去了，还留着冻疮的疤——是那样的憎恶与羞耻。一大半是因为自惭形秽，中学生活是不愉快的，也很少交朋友。

中学毕业后跟着母亲过。我母亲提出了很公允的办法：如果要早早嫁人的话，那就不必读书了，用学费来装扮自己；要继续读书，就没有余钱兼顾到衣装上。我到香港去读大学，后来得了两个奖学金，为我母亲省下了一点钱，觉得我可以放肆一下了，就随心所欲做了些衣服，至今也还沉溺其中。

色泽的调和，中国人新从西洋学到了"对照"与"和谐"两条规矩——用粗浅的看法，对照便是红与绿，和谐便是绿与绿。殊不知两种不同的绿，其冲突倾轧是非常显著的；两种绿越是只推扳一点点，看了越使人不安。红绿对照，有一种可喜的刺激性。可是太直率的对

照，大红大绿，就像圣诞树似的，缺少回味。中国人从前也注重明朗的对照。有两句儿歌：'红配绿，看不足；红配紫，一泡屎。'《金瓶梅》里，家人媳妇宋蕙莲穿着大红袄，借了条紫裙子穿着；西门庆看着不顺眼，开箱子找了一匹蓝绸与她做裙子。

现代的中国人往往说从前的人不懂得配颜色。古人的对照不是绝对的，而是参差的对照，譬如说：宝蓝配苹果绿，松花色配大红，葱绿配桃红。我们已经忘记了从前所知道的。

过去的那种婉妙复杂的调和，惟有在日本衣料里可以找到。所以我喜欢到虹口去买东西，就可惜他们的衣料都像古画似的卷成圆柱形，不能随便参观，非得让店伙一卷一卷慢慢的打开来。把整个的店铺搅得稀乱而结果什么都不买，是很难为情的事。

和服的裁制极其繁复，衣料上宽绰些的图案往往被埋没了，倒是做了线条简单的中国旗袍，予人的印象较为明晰。

日本花布，一件就是一幅图画。买回家来，没交给裁缝之前我常常几次三番拿出来赏鉴：棕榈树的叶子半掩着缅甸的小庙，雨纷纷的，在红棕色的热带；初夏的池塘，水上结了一层绿膜，飘着浮萍和断梗的紫的白的丁

香，仿佛应当填入《哀江南》的小令里；还有一件，题材是“雨中花”，白底子上，阴戚的紫色的大花，水滴滴的。

看到了而没买成的我也记得。有一种橄榄绿的暗色绸，上面掠过大的黑影，满蓄着风雷。还有一种丝质的日本料子，淡湖色，闪着木纹、水纹；每隔一段路，水上飘着两朵茶碗大的梅花，铁划银钩，像中世纪礼拜堂里的五彩玻璃窗画，红玻璃上嵌着沉重的铁质沿边。

市面上最普遍的是各种叫不出名字来的颜色，青不青，灰不灰，黄不黄，只能做背景的，那都是中立色，又叫保护色，又叫文明色，又叫混合色。混合色里面也有秘艳可爱的，照在身上像另一个宇宙里的太阳。但是我总觉得还不够，还不够，像 Van Gogh（Van Gogh，通译凡·高（1853—1890），荷兰画家，后期印象画派代表人物之一。）画图，画到法国南部烈日下的向日葵，总嫌着色不够强烈，把颜色大量地推上去，高高凸了起来，油画变了浮雕。

对于不会说话的人，衣服是一种言语，随身带着的一种袖珍戏剧。这样地生活在自制的戏剧气氛里，岂不是成了‘套中人’了么？（契诃夫的“套中人”，永远穿着雨衣，打着伞，

严严地遮住他自己，连他的表也有表袋，什么都有个套子。）

……还有一件事也使我不安，那更早了，我5岁，我母亲那时候不在中国。我父亲的姨太太是一个年纪比他大的妇女，名唤老八，苍白的瓜子脸，垂着长长的前留海，她替我做了顶时髦的雪青丝绒的短袄长裙，向我说：'看我待你多好！你母亲给你们做衣服，总是拿旧的东拼西改，哪儿舍得用整幅的丝绒？你喜欢我还是喜欢你母亲？'我说：'喜欢你。'因为这次并没有说谎，想起来更觉耿耿于心了。



早期的旗装

旗袍其实本属于袍服，由于以满族为代表的各游牧民族的生活需要，旗袍在当时是较为紧窄合体，利用于激烈运动的。

而早期时，旗袍却仅盛行于关外，直至清世祖率兵入关，定都北京，才掀起了一场声势浩大的易服浪潮，而此时旗女袍服的装饰之繁琐，也几至登峰造极的境地。

至此传统的汉族冠戴衣裳几乎全被禁止穿戴，相传千年的上衣下裳的服饰形制只被保留在汉族女子家居时的着装中。庆典场合不分男女都要着袍，各类袍服名目繁多，有朝袍、龙袍、蟒袍及常服袍等之分。从字义解，旗

袍泛指旗人（无论男女）所穿的长袍，不过只有八旗妇女日常所穿的长袍才与后世的旗袍有着血缘关系，用作礼服的朝袍、蟒袍等习惯上已不归为“旗袍”的范畴。清朝统治者强调满语骑射，力图保持其固有的生活习俗和穿着方式，一方面要用满族的服饰来同化汉人，同时又严禁满族及蒙古族妇女仿效汉族装束，从顺治、嘉庆年间屡次颁布的禁令中，满族女子违禁仿效汉族妇女装束的风气之盛，可见一斑。至清后期，亦有汉族女子效仿满族装束的。满汉妇女服饰风格的交融，使双方服饰的差别开始渐渐地缩小，终于成为旗袍风行一世的开端。

到清朝后期之时，旗女们穿的旗袍，已变为较为宽大的样式，造型线条也相对平直硬朗了，许多衣长，直至脚踝而止。而爱玲形容成“像缅甸的一层层叠至尺来高的金属项圈一般”的元宝领也开始兴盛，不论旗女、汉女都钟爱那将圆满的脸遮掩得只剩尖尖一个下颚的妩媚。

此时，除元宝领外，旗袍的旗身也多绣以各色花纹，领、袖、襟、裾都有多重宽阔的滚边。而至咸丰，同治年间，镶滚几乎发展到了极致，有的旗袍甚至全用花边镶滚，以至到了

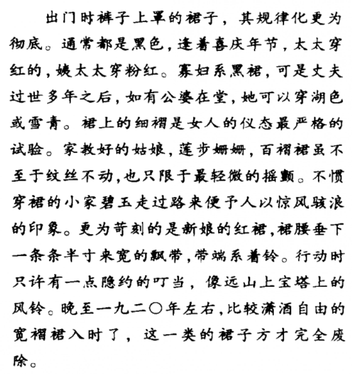
几乎难以辩识本来面目的地步。

对此，张爱玲在《更衣记》里评价说：

“这里聚集了无数小小的有趣的点，这样不停的另生枝节，放恣，不讲理，在不相干的事物上浪费了精力，正是中国有闲阶级一贯的态度。惟有世上最清闲国家里最闲的人，方才能领略到这些细节的妙处。

……我们不大能够想象过去的世界，这么迂缓，安静，齐整——在满清三百年的统治下，女人竟没有什么时装可言！一代又一代的人穿着同样的衣服而不觉得厌烦。开国的时候，因为‘男降女不降’，女子的服装还保留着显著的明代遗风。从十七世纪中叶直到十九世纪末，流行着极度宽大的衫裤，有一种四平八稳的沉着气象。领圈很低，有等于无。穿在外面的是‘大袄’。在非正式的场合，宽了衣，便露出‘中袄’。‘中袄’里面有紧窄合身的‘小袄’，上床也不脱去，多半是娇媚的桃红或水红。三件袄子之上又加着‘云肩背心’，黑缎宽镶，盘着大云头。

削肩、细腰、平胸，薄而小的标准美女在这一层层衣衫的重压下失踪了。她的本身是不存在的，不过是一个衣架子罢了。中国人不



赞成太触目的女人。历史上记载的耸人听闻的美德——譬如说，一只胳膊被陌生男子拉了一把，便将它砍掉——虽然博得普通的赞叹，知识阶级对之总隐隐地觉得有点遗憾，因为一个女人不该吸引过度的注意；任是铁铮铮的名字，挂在千万人的嘴唇上，也在呼吸的水蒸气里生了锈。女人要想出众一点，连这样堂而皇之的途径都有人反对，何况奇装异服，自然那更是伤风败俗了。

出门时裤子上罩的裙子，其规律化更为彻底。通常都是黑色，逢着喜庆年节，太太穿红的，姨太太穿粉红。寡妇系黑裙，可是丈夫过世多年之后，如有公婆在堂，她可以穿湖色或雪青。裙上的细褶是女人的仪态最严格的试验。家教好的姑娘，莲步姗姗，百褶裙虽不至于纹丝不动，也只限于最轻微的摇颤。不惯穿裙的小家碧玉走过路来便予人以惊风骇浪的印象。更为苛刻的是新娘的红裙，裙腰垂下一条条半寸来宽的飘带，带端系着铃。行动时只许有一点隐约的叮当，像远山上宝塔上的风铃。晚至一九二〇年左右，比较潇洒自由的宽褶裙入时了，这一类的裙子方才完全废除。

穿皮子，更是禁不起一些出入，便被目为



张爱玲所绘插图

暴发户。皮衣有一定的季节，分门别类，至为详尽。十月里若是冷得出奇，穿三层皮是可以的，至于穿什么皮，那却要顾到季节而不能顾到天气了。初冬穿'小毛'，如青种羊、紫羔、珠羔；然后穿'中毛'，如银鼠、灰鼠、灰脊、狐腿、甘肩、倭刀；隆冬穿'大毛'，——白狐、青狐、西狐、玄狐、紫貂。'有功名'的人方能穿貂。中下等阶级的人以前比现在富裕得多，大都有一件金银嵌或羊皮袍子。

姑娘们的'昭君套'为阴森的冬月添上点色彩。根据历代的图画，昭君出塞所戴的风兜是爱斯基摩氏的，简单大方，好莱坞明星仿制者颇多。中国十九世纪的'昭君套'却是癫狂冶艳的，——一顶瓜皮帽，帽檐围上一圈皮，帽顶缀着极大的红贼球，脑后垂着两根粉红缎带，带端缀着一对金印，动辄相击作声。

对于细节的过分的注意，为这一时期的服装的要点。现代西方的时装，不必要的点缀品未尝不花样多端，但是都有个目的——把眼睛的蓝色发扬光大起来，补助不发达的胸部，使人看上去高些或矮些，集中注意力在腰肢上，消灭臀部过度的曲线……古中国衣衫上的点缀品却是完全无意义的，若说它是纯粹装饰性质的吧，为什么连鞋底上也满布着

繁缛的图案呢？鞋的本身就很少在人前漏脸的机会，别说鞋底了，高底的边缘也充塞着密密的花纹。

袄子有‘三镶三滚’、‘五镶五滚’、‘七镶七滚’之别，镶滚之外，下摆与大襟上还闪烁着水钻盘的梅花、菊花。袖上另钉着名唤‘阑干’的丝质花边，宽约七寸，挖空镂出福寿字样。



张爱玲绘制的
着元宝领的女子

这里聚集了无数小小的有趣之点，这样不停地另生枝节，放肆，不讲理，在不相干的事物上浪费了精力，正是中国有闲阶级一贯的态度。惟有世上最清闲的国家里最闲的人，方才能够领略到这些细节的妙处。制造一百种相仿而不犯重的图案，固然需要艺术与时间；欣赏它也同样地烦难。

古中国的时装设计家似乎不知道，一个女人到底不是大观园。太多的堆砌使兴趣不能集中。我们的时装的历史，一言以蔽之，就是这些点缀品的逐渐减去。

当然事情不是这么简单。还有腰身大小的交替盈蚀。第一个严重的变化发生在光绪三十二三年。铁路已经不这么稀罕了，火车开始在中国人的生活里占一重要位置。诸大商港的时新款式迅速地传入内地。衣裤渐渐缩

小，'阑干'与阔滚条过了时，单剩下一条极窄的。扁的是'韭菜边，'圆的是'灯果边'，又称'线香滚'。在政治动乱与社会不靖的时期——譬如欧洲的文艺复兴时代——时髦的衣服永远是紧匝在身上，轻捷俐落，容许剧烈的活动，在十五世纪的意大利，因为衣裤过于紧小，肘弯膝盖，筋骨接笋处非得开缝不可。中国衣服在革命酝酿期间差一点就胀裂开来了。'小皇帝'登基的时候，袄子套在人身上像刀鞘。中国女人的紧身背心的功用实在奇妙——衣服再紧些，衣服底下的肉体也还不是写实派的作风，看上去不大像个女人而像一缕诗魂。长袄的直线延至膝盖为止，下面虚飘飘垂下两条窄窄的裤管，似脚非脚的金莲抱歉地轻轻踏在地上。铅笔一般瘦的裤脚妙在给人一种伶仃无告的感觉。在中国诗里，'可怜'是'可爱'的代名词。男子向有保护异性的嗜好，而在青黄不接的过渡时代，颠连困苦的生活情形更激动了这种倾向。宽袍大袖的，端凝的妇女现在发现太福相了是不行的，做个薄命的人反倒于她们有利。

那又是一个各趋极端的时代。政治与家庭制度的缺点突然被揭穿。年轻的知识阶级仇视着传统的一切，甚至于中国的一切。保守

性的方面也因为惊恐的缘故而增强了压力。神经质的论争无日不进行着，在家庭里，在报纸上，在娱乐场所。连涂脂抹粉的文明戏演员，姨太太们的理想恋人，也在戏台上向他的未婚妻借题发挥，讨论时事，声泪俱下。

一向心平气和的古国从来没有如此骚动过。在那歇斯迭里的气氛里，'元宝领'这东西产生了——高得与鼻尖平行的硬领，像缅甸的一层层叠至尺来高的金属项圈一般，逼迫女人们伸长了脖子。这吓人的衣领与下面的一捻柳腰完全不相称。头重脚轻，无均衡的性质正象征了那个时代。"

再后来，清朝开始了轰轰烈烈的洋务运动，而在中国留学生中也出现了西式学生服、军衣服、直接影响了旗袍款多的变化。

不久，辛亥革命开始了，推翻了中国历史上最后一个封建王朝，也算是为西式服装的大量涌入扫清了政治障碍。男人们，女人们也把传统苛刻的礼教与风化观念放到了一边。同时，满清政权的灭亡，也使西式服装和中式服装熙熙攘攘地混到了一起，旧式的旗袍已被人摒弃，新的旗袍开始流行开来，这正是乱世的喧哗，乱世的妆扮。

此时的时装流行中心早已由苏、扬移至上海。商埠开放的上海华洋并处，五方杂居，成为十里洋场奢靡繁华之地。此外，上海又是妇女寻求解放的重镇。传教士、商人、革命党人竞相创办女学，掀起了一股女权运动浪潮，寻求解放的社会大气候荡涤着服饰妆扮上的陈规陋习。服装装饰一扫清朝娇饰之风，趋向于简洁，色调力求淡雅，注重体现女性的自然之美。而旗袍最初是以马甲的形式出现，马甲长及足背，加在短袄上。后将长马甲改成有袖的式样，也就成了新式旗袍的雏形。据说得风气之先的上海女学生是旗袍流行的始作俑者。当时的女学生作为知识女性的代表，成为社会的理想形象，她们是文明的象征、时尚的先导，以至社会名流，青楼女子等时髦人物都纷纷作女学生装扮。



马 甲

民国初建立，有一时期似乎各方面都有浮面的清明气象。大家都认真相信卢梭的理想化的人权主义。学生们热诚拥护投票制度、非孝、自由恋爱。甚至于纯粹的精神恋爱也有人实验过，但似乎不曾成功。



早期的名媛们个个都着旗袍

时装上也显出空前的天真，轻快，愉悦。“喇叭管袖子”飘飘欲仙，露出一大截玉腕。短袄腰部极为紧小。上层阶级的女人出门系裙，

在家里只穿一条齐膝的短裤，丝袜也只到膝为止，裤与袜的交界处偶然也大胆地暴露了膝盖。存心不良的女人往往从袄底垂下挑拨性的长而宽的淡色丝质裤带，带端飘着排穗。

民国初年的时装，大部分的灵感是得自西方的。衣领减低了不算，甚至被蠲免了的时候也有，领口挖成圆形，方形，鸡心形，金刚钻形。白色丝质围巾四季都能用。白丝袜脚跟上的黑乡花，像虫的行列，蠕蠕爬到腿肚子上。交际花与妓女常常有戴平光眼镜以为美的。舶来品不分皂白地被接受，可见一斑。

军阀来来去去，马蹄后飞沙走石，跟着他们自己的官员、政府、法律，跌跌绊绊赶上去的时装，也同样地千变万化。短袄的下摆忽而圆，忽而尖，忽而六角形。女人的衣服往常是和珠宝一般，没有年纪的，随时可以变卖，然而在民国的当铺里不复受欢迎了，因为过了时就一文不值。

时装的日新月异并不一定表现活泼的精神与新颖的思想。恰巧相反。它可以代表呆滞；由于其他活动范围内的失败，所有的创造力都流入衣服的区域里去。在政治混乱期间，人们没有能力改良他们的生活情形。他们只

能够创造他们贴身的环境——那就是衣服。我们各人住在各人的衣服里。

一九二一年，女人穿上了长袍。发源于满洲的旗装自从旗人入关之后一直与中土的服装并行着的，各不相犯。旗下的妇女嫌她们的旗袍缺乏女性美，也想改穿较妩媚的袄裤，然而皇帝下语，严厉禁止了。五族共和之后，全国妇女突然一致采用旗袍，倒不是为了效忠于满清，提倡复辟运动，而是因为女子蓄意要模仿男子。在中国，自古以来女人的代名词是“三绺梳头，两截穿衣”。一截穿衣与两截穿衣是很细微的区别，似乎没有什么不公平之处，可是一九二〇年的女人很容易地就多了心。她们初受西方文化的熏陶，醉心于男女平权之说，可是四周的实际情形与理想相差太远了，羞愤之下，她们排斥女性化的一切，恨不得将女人的根性斩尽杀绝。因此初兴的旗袍是严冷方正的，具有清教徒的风格。

这就是“轰轰烈烈一声炮响，旗袍的黄金时代终于粉墨登场了。”

似曾相识的演变

张爱玲在她还未成名的时候，曾屡次投稿于英文月刊《二十世纪》，而她在该刊发表的第一篇文章即题为《中国人的生活和时装》，此文长8页，近万字，且附有张爱玲所绘的记幅发型及服饰插图，而其中重点介绍的即是旗袍，由于现其对旗袍的造旨。

那么，就透过张爱玲这面镜子，坐望一下旧时的旗袍吧。

二十年代的晨光

旗袍的二十年代，是一部气势晖宏的交响乐的前奏，它是舒缓，略有些不紧不慢，让人情不自禁地低声埋怨着，却又要揪着心，睁大了眼睛，怕错过那牵扯出来的灿烂。

从二十年代初期开始，旗袍已经是大不一样了的。

20世纪10年代和20年代早期，城市女性中时兴过一阵“文明新装”。这种“文明新

装”由留洋女学生和中国本土的教会学校女学生率先穿着，城市女性视为时髦而纷纷效仿。上衣多为腰身窄小的大襟衫袄，摆长不过臀，袖短露时或露腕呈喇叭形，袖口一般为7寸，称之为倒大袖，衣摆多为圆弧形，略有纹饰。裙为套穿式，初尚黑色长裙，长及足踝，后渐至小腿上部。当“文明新装”异军突起之时，旧式的袄裙、袄裤也层出不穷地变换着小花样。衣领降低高度，让颈项露出来。领口挖成圆形、方形、鸡心形、金刚钻形。短袄的下摆时圆时尖，或是六角形，而清式的马面裙也慢慢简化，褶裥越来越少，乃至消失，最后连马面裙本身也踪影全无。旧的服饰消失，新的形式产生。


早期的旗袍

20年代中叶起，一种新旗袍诞生。上海是当时公认的服饰时尚中心，其声势远远领先于全国各地并左右着中国服饰时尚的变化。

上海旗袍时尚的最初，是以无袖的长马甲形式出现的，短袄外面的长马甲代替了长裙。

1926年，长马甲同短袄合并，就有了民国新旗袍最初的款式。张爱玲评价道：“初兴的旗袍是严冷方正的，具有清教徒的风格。”袍身宽松、廓形平直，长度在踝关下之上或大约

小腿肚的地方，倒大袖，领、襟、摆等处仍喜做滚边镶饰，但繁褥之风日减，“裥干”和阔滚条被视为过时的象征。是秋冬时穿的夹旗袍，倒大袖，只有一道花边装饰。

这时的旗袍，已略显腰身，长至小腿肚，倒大袖。1924年秋，末代状元刘春霖之女刘沅颖下嫁《玉梨魂》作者徐枕亚，新娘当时穿的就是这种倒大袖旗袍。



倒大袖旗袍

至20年代末，旗袍开始收腰，受欧美短裙流行潮流的影响，摆线提高至膝下，仍为倒大袖，但袖口变小，装饰性质的镶滚趋洁，甚至完全取消，色调也力求淡雅和谐，后体上显得十分简洁方便。1929年上海女学生穿的旗袍，摆线已到膝盖处，袍身变得合体，有的袖口装上仿西式的克夫，成为流行一时的时尚。

20年代的中式女装最显著的特征，就是倒大袖，包括旗袍。倒大袖在旗女的袍中有，汉女的衫袄也时兴过一段时期，民国初的“文明新装”也是倒大袖，20年代的旗袍一直沿用这种袖形，直至30年代才慢慢消失。

西方流行女装的某些特征，在同一时期的旗袍上也有所映射。此时的旗袍呈平直造型，几乎看不出胸腰臀曲线，腰节线较低。

1926年后，旗袍的下摆一升再升，至1929年升至膝盖处，女子大大方方地露出她们秀丽而健美的小腿，充满时代气息。

这一时期，国内外通商、交流的机会增多，欧洲进口的布匹、羽纱、呢、绒、蕾丝等纺织品，扩大了国人的着装选择，改变着人们的着装观念。人们不再那么固执地追求"做一件传三代"，从而刺激了购买欲望，推动了旗袍的流行和变革。进口面料也是中国接受西方艺术风格的主要渠道之一。20年代的旗袍就明显受迪考艺术的影响，主要表现为直线造型、对称的装饰品和纹样图案。



张爱玲绘制的穿旗袍的民国女子

此外进口丝袜的流行另外是对传统布袜的大改革，19世纪末20世纪初，一般洋行职员穿丝袜多，销售点限于少数条约口岸的外国商店。据说义和团起义时，见穿丝袜者，便呼其"二毛子"，愤而用刀欲砍其脚背，经哀求虽住手，也必撕破其丝袜才罢休。丝袜既被视为"二毛子"的标识，不难想象清末华人穿丝袜者极少。民国初年，上海先施、永安两大公司崛起于商界，以专销"环球百货"为经营特色，从此洋货在上海人日常消费中的地位逐渐显赫。当时的丝袜时价每双1元，分黑、白两种颜色。丝袜淘汰了老式长裤，赋予旗袍的

开衩以全新的意义，也就是说，使女性的腿成为时装的视觉中心。可见，说丝袜是新旗袍诞生的基础并不过分。高跟皮鞋的流行比丝袜要晚，因为它能达到拔长身高，更好地体现女性苗条身材的目的，所以几乎与旗袍同期成为摩登女郎的新行头。

张爱玲在谈到这个时期的旗袍的时候，曾说：

“政治上，对内对外陆续发生的不幸事件使民众灰了心。青年人的理想总有支持不了的一天。时装开始紧缩。喇叭管袖子收小了。一九三〇年，袖长及肘，衣领又高了起来。往年的元宝领的优点在它的适宜的角度，斜斜地切过两腮，不是瓜子脸也变了瓜子脸，这一次的高领却是圆筒式的，紧抵着下颌，肌肉尚未松弛的姑娘们也生了双下巴。这种衣领根本不可恕。可是它象征了十年前那种理智化的淫逸的空气——直挺挺的衣领远远隔开了女神似的头与下面的丰柔的肉身。这儿有讽刺，有绝望后的狂笑。

当时欧美流行着的双排纽扣的军人式的外套正和中国人凄厉的心情一拍即合。然而恪守中庸之道的中国女人在那雄赳赳的大衣

底下穿着拂地的丝绒长袍，袍叉开到大腿上，露出同样质料的长裤子，裤脚上闪着银色花边。衣服的主人翁也是这样的奇异的配搭，表面上无不激烈地唱高调。骨子里还是唯物主义者。”

二十年代的旗袍至此，已到了尾声，因为它将迎来更热闹的三十年代。但二十年代也是不可少的，它是太阳升起前的一抹耀眼的晨光，跳跃出来，先晃了别人的眼，这是一种告知、告知它必将有的绚烂。

黄金般的三十年代

本世纪20年代到40年代，是近代中国女装最光辉灿烂的时期，而30年代又可谓这一时期灿烂的顶峰。也就是在此时，旗袍奠定了它在女装舞台上不可替代的重要地位，成为中国女装的典型代表。

如果说20年代旗袍的流行才刚刚开始，那么进入30年代后，旗袍可称得上是盛行一时了。这时的旗袍造型完美成熟，堪称经典之作，使得以后的旗袍始终难以跳出该种廓形，只能在长短，胖瘦及装饰上略作变化而已。

全世界家喻户晓的旗袍，被称作 Chi-

nese——dress 的旗袍，实际上正是指 30 年代的旗袍。旗袍文化完成于 30 年代，30 年代是属于旗袍的黄金时代。

也可以说到这时中国才有了真正的时装，现代意义上的时装。外国衣料的源源输入，各大报刊杂志开辟的服装专栏，还有红极一时的月份牌时装美女画，都无疑推动着时装的产生与流行。而各大百货公司、丝织和服装商，也纷纷举办时装展览和表演，邀请各类明星、名太、名媛穿着新奇的服饰。



三十年代是旗袍的黄金期

旗袍正是这些时装中的一大派别。30 年代旗袍流行的发源地并非在北京，而是在已成为全国时装中心的上海了。其时，欧美服饰的最新款式仅隔三四个月就会流行到上海来，而全国各地又以上海为楷模，竟相跟随效仿，乐此不疲。由于旗袍的修长适体正好迎合了南方女性清瘦玲珑的身材特点，所以在上海滩倍受青睐。而加入西式服装特点的海派旗袍，也就自然很很快从上海风靡于全国各地。

这样，作为海派文化的重要代表，海派旗袍便成为 30 年代旗袍的主流，人们通常所讲的 30 年代的旗袍也就是海派旗袍了。

海派旗袍是海派文化的神韵。当时的上

海，是上流社会名媛的乐园，她们的奢华生活和追赶时髦的程度，在中国历史上是空前绝后的。她们热衷游泳、打高尔夫、学习飞行术、骑马，非常崇尚西式服装的合体与便利，加之30年代欧美服装流行趋向收腰和女性化，这就注定了旗袍会变得长而紧身和高衩，从而符合30年代精致玲珑、开放活泼的理想形象。以前那种女学生式的倒大袖和平直的腰身也就逐渐消失了。



这是三十年代上海的摩登仕女

而30年代旗袍款式的两大特点是："中西合壁"和"变化多端"。

中西合壁的旗袍被称为女装七大派中的"别裁派"。别裁派将旗袍与西式服装结合起来，或是局部西化，或是在旗袍外配搭西式外套。这样旗袍的裁剪就首先跟随西方潮流而更为合身了。除两边开衩外，前后也可开衩，并出现了左右开襟的双襟旗袍。旗袍局部的西化表现在领、袖处采用西式服装的装饰，如荷叶领、开衩领、西式翻领及荷叶袖、开衩袖，有的下摆也缀荷叶边并作夸张变形。但这种旗袍通常只是影星和贵妇们的社交礼服，只能供她们在镁光灯下亮相时穿着。这时的大多数人还是偏重旗袍与西式服装的搭配。比如在旗袍外穿西式外套、大衣或绒线衫、毛线

背心等，并将丝巾系缠颈中作装饰，大方而别致。从1933年中国民权保障同盟总会与萧伯纳的合影中就可以看到宋庆龄女士当年旗袍外套对襟毛线背心的穿着方式，这在当时的知识界女性中是相当普遍的，冬天许多人在旗袍外面穿裘皮大衣，领、袖处也加以毛皮饰边，都是很时髦的穿法。

到了30年代末，又出现了一种"改良旗袍"。所谓"改良"，就是将旧有不合理的结构改掉，使袍身更为适体和实用。改良旗袍从裁法到结构都更加西化，采用了胸省和腰省，打破了旗袍无省的格局。同时第一次出现肩缝和装袖，使肩部和腋下都变得合体了。还有的甚至在肩部衬以垫肩，谓之"美人肩"

旗袍的兴盛也是由于30年代大量进口纺织品，旗袍的面料十分丰富。纱、绸、缎、花呢、棉布等应有尽有。印花受西方艺术风格如迪考艺术的影响，色彩鲜艳，花型大而自然立体。当时特别流行用条格织物和风靡一时的阴丹士林蓝布做旗袍，深受女学生、职员和大家闺秀的喜爱。抗战初还一度时兴用国产本白或毛蓝布（又称"爱国布"）做旗袍，穿起来十分素雅文静。素色和条格棉布的旗袍主要在知识女性中流行，上层社会的礼服则多用

华贵艳丽的面料，包括一些镂空和透明的化纤或丝织品。旗袍里面要穿精美的蕾丝衬裙或西式内衣。为了让旗袍开衩处也露出华丽的蕾丝，一些经济能力不强的女子甚至缝假花边于袍里，以充蕾丝衬裙。

而此时旗袍主要在城市妇女中流行。旗袍的款式也随流行而变化多端。其长短肥瘦年年更新换代，稍不留神便会落伍，令时髦女性在大为头痛的同时，却照样乐此不疲。

三十年代的最初两年（1930～1931）的旗袍长度仍沿袭20年代而至膝，袖长及肘，但腰身逐渐收小，开衩也在放大。从1932年到1938年旗袍却一直流行长，尤其是1934年前后，旗袍的下摆无不衣边扫地。长的旗袍最少也至小腿下部，而短的旗袍又相当短，于膝上一拳左右。开衩也以1934年为最高，到达臀部，而后又逐渐降低了。领的高度是先低后高，高到直抵腮下，继而至耳，上缀二粒纽，美化了脸型。然后低领又卷土重来，甚至到无领。袖子到了30年代明显变得细长合体，同样先短后长再变短，最后发展到无袖，使身材显得格外苗条。

此外，旗袍地兴盛，也同时带动了旗袍装饰的发展。确实，旗袍的装饰在30年代也发

展到了一个前所未有的阶段。这时的旗袍装饰不仅考究，且做工精良，花样不断翻新。人们更崇尚线香滚，镶的细边，通常颜色与袍身都会形成鲜明的对比。纽头甚至有用宝石和珐琅的装饰的，但在日常的穿着上，繁复的工艺如盘、绣也就比以往少了很多。



三十年代旗袍已成了大众的服装

但这时，钻石、珍珠等也大行其道，许多当时的时髦女性都喜欢在合体的旗袍外配以许多首饰，如项链、耳环、戒指、手表等，而那时女性的典型装扮是烫发、长袜、高跟皮鞋和修长八寸的旗袍。

在张爱玲眼里的三十年代是奇异的、是异彩纷呈的。

"近年来最重要的变化是衣袖的废除。(那似乎是极其艰难危险的工作，小心翼翼地，费了二十年的工夫方才完全剪去。)同时衣领矮了，袍身短了，装饰性质的镶滚也免了，改用盘花纽扣来代替，不久连纽扣也被捐弃了，改用揿纽。总之，这笔账完全是减法——所有的点缀品，无论有用没有，一概剔去。剩下的只有一件紧身背心，露出颈项、两臂与小腿。

现在要紧的是人，旗袍的作用不外乎烘

云托月忠实地将人体轮廓曲曲勾出。革命前的装束却反之，人属次要，单只注重诗意的线条，于是女人的体格公式化，不脱衣服，不知道她与她有什么不同。

我们的时装不是一种有计划有组织的实业，不比在巴黎，几个规模宏大的时装公司如Lelong’s Schiaparelli’s，垄断一切，影响及整个白种人的世界。我们的裁缝却是没主张的。公众的幻想往往不谋而合，产生一种不可思议的洪流。裁缝只有追随的份儿。因为这缘故，中国的时装更可以作民意的代表。

究竟谁是时装的首创者，很难证明，因为中国人素不尊重版权，而且作者也不甚介意，既然抄袭是最隆重的赞美。最近入时的半长不短的袖子，又称‘四分之三袖’，上海人便说是香港发起的，而香港人又说是上海传来的，互相推诿，不敢负责。

男装的近代史较为平淡。只是一个极短的时期，民国四年至八九年，男人的衣服也讲究花哨，滚上多道的如意头，而且男女的衣料可以通用，然而生当其时的人都认为那是天下大乱的怪现状之一。目前中国人的西装，固然是谨严而黯淡，遵守西洋绅士的成规，即使中装也长年地在灰色、咖啡色、深青里面打

滚，质地与图案也极单调。男子的生活比女子自由得多，然而单凭这一件不自由，我就不愿意做一个男子。

衣服似乎是不足挂齿的小事。刘备说过这样的话：‘兄弟如手足，妻子如衣服。’可是如果女人能够做到‘丈夫如衣服’的地步，就很不容易。有个西方作家（是萧伯纳么？）曾经抱怨过，多数女人选择丈夫远不及选择帽子一般的聚精会神，慎重考虑。再没有心肝的女子说起她‘去年那件织锦缎夹袍’的时候，也是一往情深的。

直到十八世纪为止，中外的男子尚有穿红着绿的权利。男子服色的限制是现代文明的特征。不论这在心理上有没有不健康的影响，至少这是不必要的压抑。文明社会的集团生活里，必要的压抑有许多种，似乎小节上应当放纵些，作为补偿。有这么一种议论，说男性如果对于衣着感到兴趣些，也许他们会安分一点，不至于千方百计争以社会的注意与赞美，为了造就一己的声望，不惜祸国殃民。若说只消将男人打扮得花红柳绿的，天下就太平了，那当然是笑话。大红蟒衣里面戴着乡花肚兜的官员，昭样会淆乱朝纲。但是预言家威尔斯的合理化的乌托邦里面的男女公民一



律穿着最鲜艳的薄膜质的衣裤、斗逢，这倒也值得做我们参考的资料。

因为习惯上的关系，男子打扮得略略不中程式，的确看着不顺眼，中装上加大衣，就是一个例子，不如另加上一件棉袍或皮袍来得妥当，便臃肿些也不妨。有一次我在电车上看见一个年轻人，也许是学生，也许是店伙，用米色绿方格的兔子呢制了太紧的袍，脚上穿着女式红绿条纹短袜，嘴里衔着另致的描花假象牙烟斗，烟斗里并没有烟。他吮了一会，拿下来把它一截截折开了，又装上去，再送到嘴里吮，面上颇有得色。乍看觉得可笑，然而为什么不呢，如果他喜欢？……"

在三十年代末期，旗袍走向经典的过程，已基本上完成了。这是一个前无古人的旗袍的黄金时期。在现代人看来，那黄金般的色彩虽不免仿佛有些暗淡，是乌突突的，不是明亮刺眼的。可没有比那更衬三十年代的花团锦簇的旗袍了。



三十年代的美丽是两极化的，娴雅、艳丽

现代的人看三十年代，再美，再神往也是隔了一层窗纱的，是无法直观的。就似黄金的色彩一般，抑郁的光芒中却包含着些什么，这也就是足够了的，是让人神往之际，又禁不住

打从心底地艳羡，那样炫目的盛装，那样的一个黄金的时代！

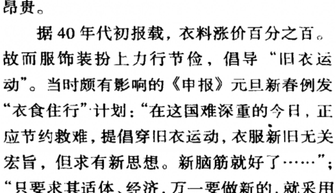
花谢花落的末路

盛极而衰，似乎是一个注定了的道理。中国是一个讲究天然的国家。《道德经》里便有“月满则亏，水满则溢”的字句黑白分明地写在纸上，传到而今。



旗袍走向经典的过程，在三十年代业已完成

旗袍走向经典的过程，可说在30年代已基本完成，40年代是其黄金时代在时间上的延续。抗日战争硝烟燃起，虽仍有醉生梦死者，但大多数国民皆无心于服饰的奢侈。摩登女子常来常往的咖啡室、茶座、舞厅、剧院等消闲处所，也大多门庭冷落。经济处于萧条时期，物资极度匮乏，物价飞涨，尺丝寸缕非常昂贵。



据40年代初报载，衣料涨价百分之百。故而服饰装扮上力行节俭，倡导“旧衣运动”。当时颇有影响的《申报》元旦新春例发“衣食住行”计划：“在这国难深重的今日，正应节约救难，提倡穿旧衣运动，衣服新旧无关宏旨，但求有新思想。新脑筋就好了……”；“只要求其适体、经济，万一要做新的，就采用纯粹的土布。……二期抗战，经济重于军事，

定元旦起推行经济抗战运动——更要注意身上穿的都是国货。”社会舆论对于服饰节俭的倡导，可谓苦心孤诣。

出于经济、便于活动等实用的功能考虑，40年代初的旗袍不复30年代衣边扫地的奢靡之风，长度缩短至小腿中部，高时到膝盖处。炎夏季节多倾向于取消袖子，领高减低，省去了种种繁琐的装饰，使其更为简便、适体，从而形成了40年代旗袍独特的风格。此时普遍兴起的国货运动，使旗袍在面料的使用上也颇具特色。厂家竞相生产人造丝、人造羊毛以代替丝与羊毛，与舶来品相抗衡。土布也成为旗袍常见的用料。抗战初期的上海还一度流行用国产本白棉布或毛蓝布（又称爱国布）做成的旗袍。



张曼玉在《花样年华》中的穿的旗袍昭示了现代人对旧日繁华的缅怀

此时的旗袍虽然装饰极为简单，用料也十分平常，但仍不失为日常服装的主流。同时盛行的还有其他与旗袍配穿的服装或饰品，如大衣、西装、马甲、绒线衫、围巾、手套、胸花、别针、耳环、手表、手镯、戒指等。

而自抗战胜利后，改良旗袍便普遍流行了开来。这种旗袍最早出现于30年代后期，40年代中期的旗袍还引进了两种西式配件——垫肩与拉链。把传统的盘香纽、直角纽换

成拉链,也成为当时的时尚之一。

旗袍的领也作了工艺结构上的改进，做成可以拆卸的领衬，其挺括与易于拆洗的诸多优点，令40年代曾穿旗袍的老人还记忆犹新,津津乐道。当时其他时髦服装能用到的配件,旗袍几乎都作了尝试。面料上也广泛采用楼空料、花边、珠片、亮片等作装饰。但由于当时国内的印花机织技术还比较落后，面料的品种显得较为单调，面料的流行也不很明显，因而装饰又有增多的趋势。

由旗袍衍生的服装新样式也时有所见，如旗袍裙之类。按照传统的标准,这些新样式须具备领、襟、开衩三种服饰特征要素才成其为旗袍。时装化的旗袍已部分地失去了这些服饰要素，但无领或者无襟、无衩的时装旗袍,仍被视作旗袍。旗袍的概念至此变得更为宽泛。

归纳起来，40年代旗袍变化总的趋势是长度减短，更为合体，更能表现女性曲线，暴露程度有所加大,配穿方式层出不穷,穿着范围更加广泛。学生校服、工人制服、日常便服与正式礼服，都可采用旗袍这一形式和名称，不过具体款式风格有所不同。

此外40年代的旗袍仍以自己制作或去

前店后坊式的服装行业度身定做为主。以成衣形式生产销售的旗袍此时已有面市，至今仍能见到当时留存的成衣旗袍，上面钉有厂家或商店的商标。当时成衣旗袍批量很小，商店定制者也可钉有商标。由于旗袍合体要求较高量体裁衣、单件定做比批量生产更受欢迎。商店出售的定做旗袍亦可稍作尺寸上的调整。因此购买成衣旗袍者多为富裕家庭的时髦女子，而恪守传统者和贫苦人家仍以聘请裁缝定做或自制为主。以缝制布服装为主的机缝行业，在此期间也得到迅速发展。

1949 年，解放的炮声打破了旧中国少数人畸型的繁华梦。在新时代，如果说服装也有流行的话，那流行的主导已转向平民。民主、艰苦奋斗和集体主义等时代精神在服装上的反映，是简朴和实用式的流行。建国之初，妇女穿衣服都学解放区的样子，鄙夷穿红戴绿的“资产阶级小姐”。“努力工作、艰苦朴素”是那时常挂嘴边的口号。人们对衣着美的追求似乎已完全转化成了对革命工作的狂热。旗袍所代表的悠闲、舒适的淑女形象在这种氛围里失去了其生存空间。与此同时，服装业发生了巨大变化，前店后坊的小规模作坊被划入服务商业而受到重视。



玉笺上的旗袍

玉笺应是最剔透的纸吧，那样无暇的雪白总让人不忍落笔一般，但偶有一滴墨汁滴落，渗润开在中央，竟是惊心动魄的美丽。

于是文人画匠也仿佛是了最美丽的职业，在笔下淌出来的，尽是时代的风情万种。

然后就有了文人笔下的旗袍、画家丹青中的旗袍、表演艺术家造型中的旗袍……

一方面，旗袍是媒介，为他们从事艺术活动提供特定的社会条件；另一方面，一些女艺术家本身就是旗袍舞台上的“戏中人”，因为旗袍是他们生活的一部分。里面纠缠着另一种情愫，旗袍成为她们自我表现的宣泄。

一身大袖宽袍的晚清行头，是最早记忆中的张爱玲。爱玲是有名对旗袍尤为倾心的。她自创旗袍外边罩短袄，并极讲究旗袍的装饰和配色。80年代侨居美国，会见作家水晶时，依然是着高领圈青莲色旗袍，梳五风翻飞式的头发，逸兴横飞，笑容可掬。

在张爱玲的作品中，旗袍是其女主人公们最注目的身份证明和道具，一篇《更衣记》不仅追溯了旗袍的演变，更赋予其时代变迁、心理转变的脉动。她相信当人无力改变大时代的动荡时，只能缜密地去创造他们贴身的环境——各人住在各人的衣服里，各自打理。当时许多报刊杂志辟有妇女与装饰的栏目，内容往往涉及旗袍。如《紫罗兰》，创刊于1925年，半月刊，周瘦鹃编，上海大东书局发行，在1926年曾辟过"旗袍专栏"。一时沪上文人纷纷将视角对准旗袍。谈及旗袍，大多用赞同或欣赏的口吻，周瘦鹃写过《我不反对旗袍》，朱鸳写过《旗袍》，江红蕉写过《云想衣裳记旗袍》，还有王蕴嘉的《玫瑰花旗袍》。

当文人们在专栏里大作文章时，画家们却采用了更直接更形象的方式。张乐平和叶浅予都曾在《良友》画报上画过旗袍插图或设计图。精美的图片配浅显易懂或优美隽逸的说明文字，几乎可以算是现代时装报刊的雏型。

陈逸飞的许多作品都以中国仕女式的形象为主题，而这些仕女穿的都是旗袍。画家说："我们的血管里流淌着中华民族的血液，它随时都会自然而然地流露出来，只要你不

刻意去改变它破坏它……旗袍的身上遗留下游牧民族粗犷的一面，又有中原女子柔美的一面，把它作为中国女子的代表性传统服装是有道理的。”陈逸飞笔下的旗袍往往保留了清代旗袍的款式、色彩、质地、图案和镶滚，但又赋予它们一些来自画家本人的审美观，因此画中的旗袍比真实的旗袍更趋于理想化。作为艺术的创作，“陈氏旗袍”或可在《旗袍词典》中列一专条。

而今，依旧能看到一些清末的老照片，烙着上个世纪烟黄的印，却散着怀旧的香气。这些老照片，有一半是上层人士的留影，另一半则是属于穷百姓。前者是出于好奇，主动地尝试照相术这一西方传来的禁脔，而后者却是被动地落入外国人猎奇的镜头。《故宫珍藏人物照片荟萃》一书就留存了大量皇室成员的照片，慈禧也曾好奇地盛妆面对照相机，并更换了许多不同的长袍、饰件。站姿、坐姿、梳妆打扮的照片不一而足。她所穿的长袍可谓极清宫袍服之最。浑身施绣，花团锦簇，珠镶玉嵌。在这沉重的织绣和饰品的重压下，体态面容似乎都只是陪衬。

相较之下，宣统帝后婉容的生活照相对而言就轻松得多。有记载说 19 世纪末，日本



的山本赞七郎曾被诏入颐和园为慈禧拍照，摄影术从此进入宫廷。对于当时幽居深宫的末代皇后，照相自然是倍受欢迎的时髦消遣。何况美貌易逝，是世界上最不能持久之物，貌愈美则对老丑的恐惧愈甚，照相可算是部分地消解这种恐惧的良方。婉容的旗袍着装照片数量颇丰，从早期旗女的清式长袍到后来流行的新式旗袍，都有详实的记录。从她的照片中，可以梳理出旗袍在清宫中应时变化的大致脉络。照片中所反映的旗袍时尚与当时社会的流行密切相关——几乎是同步。



穿旗装的婉容

婉容早期的照片，所着旗袍身与衣袖都较肥阔宽长，与普通旗女所穿长袍不同之处仅在于用料更精美华贵，装饰更讲究，有象征身分的意义，皇家的豪奢气派在此尽情流露。婉容的照片中，也有一些用作日常便装的旗袍，风格淡雅、朴素、简约。便服旗袍比用作礼服者长度稍短，可以看见白色短袜与绣鞋。婉容鬓边插着发夹，淡施粉黛，与当时普通女子的时尚装扮并无二致。

旗袍外加大氅（也称“斗篷”）可称是京派的穿法，婉容与文绣（宣统妃）都有不少这样的留影。大氅沿领圈做有细密褶裥，边缘用“线香滚”显得精致而优雅。

而婉容后期的时装照中，有西式装扮，也不乏紧随潮流的旗袍裙，发型一改早期"达拉翅"及高髻的单调，时而披肩发时而烫发，也都紧随当年时尚。旧日深宫后妃，终于在心中解开了关于时髦的谜底：追求美是天性，人同此心，心同此理。

在清代，即使是青楼女子，在镜头前的态度也是贤淑端庄的。这是中国传统女性的理想形象。要到辛亥革命过去好多年以后，人们才能找到那种健康明朗活泼的新女性。服饰的变化跟在理想形象变化的后面。先有关于人的流行，然后才有服饰时尚。这一点，照片上反映得很清楚。进入民国，照相已不再是达官显贵、社会名流的专利，摄影走进了寻常百姓的生活，照片的数量大增，于是就有了统计学的意义。旗袍的流行是指在特定时间和地点，被大多数人所接受的色彩、面料、款型及装饰风格。大量的照片忠实记录了曾经的流行，旗袍的时代特征在照片中清晰可见。

与婉容孤芳自赏的时髦迥异其趣，30、40年代的电影明星、名媛名太成为服饰潮流的实际主宰，她们无形中构成社会最活跃的一个阶层，频繁出入于各种公众场合，拥有最舒适的生活环境与最时髦的消闲方式。她们又

是报刊杂志及画报关注的焦点人物，无意中扮演了今天时装摄影模特与时装领袖的双重角色。

照相在她们眼里或许仅仅是时髦生活中不可或缺的一部分，似乎是太偶然又太自然地成为一次都市品味与都市消遣的偶像示范。据说30年代走红影坛并有“电影皇后”之称誉的胡蝶是太太们的偶像，同样出名的阮玲玉则以大学生为其主要影迷，中小学生喜爱的却是陈燕燕。



穿旗袍的阮玲玉

偶像的建立使社会对美的期望有了各自具体的归属，仿效偶像的穿着打扮成为接近心中偶像形象最为便捷有效的方式。推而广之，当时的名媛名太、交际明星、电影演员甚至街上匆匆过往的摩登女郎，都会成为被人模仿的对象。搜寻时髦的眼睛很少错过哪怕是惊鸿一瞥的美丽。摄影使得时髦可以定格在一刹那，变得易于模仿，便于推行。时装杂志、报刊的封面及彩页一时间成为猎取时髦的众矢之的。玉照得以登载，在当时既是一种荣耀也是一种时髦，尽管这一切都已成为今天的历史。

宋蔼龄、宋美龄与张学良夫人于凤至的一张合影中，旗袍传统的盘花纽已为时髦新

潮的纽扣取代，缎面的光泽显耀出装扮的华贵气息。烫发、修眉、口红、淡妆都是当时的时尚，体态丰腴与服饰细节修饰的刻求精微是名媛的风格。手中精美的小包抑或没有太大的实用功能，但作为装饰却似乎必不可少，小饰品往往比衣着更能说明消费层次与装扮风格。



宋庆龄和黑色丝绒旗袍已成了人们心目中的经典

因为经济条件一般或者是不太注重外在形象的人，往往无暇顾及服饰上的细节问题。名人则不一样，名人有更多的机会出头露面，名人的照片在后世也比一般人的容易受到珍视，因而名人离不开时装，很少忽视装扮上哪怕是微不足道的一个细节，她们与时装的关系是互为宣扬。据称30年代的沪上名媛许淑珍、交际花薛锦园、电影明星顾梅君等，带头穿起了长旗袍，一时间沪上风行，流风所及旗袍无不衣边扫地。为人熟知的宋氏三姐妹也对旗袍情有独钟，宋庆龄尤喜穿黑色丝绒旗袍，到晚年仍以此为常服，可谓把旗袍的大家风范演绎到了极致。

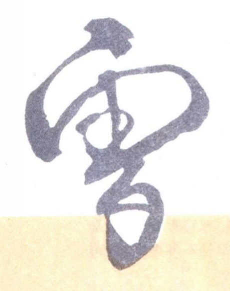
旗袍式样不断地翻新立异，踩着时髦的鼓点在美丽园中来来往往。服饰之美是变化的、相对的、依赖的、表面的和形式的。在照片中沉淀下来服饰之美都是凝固的、独立的、有

内涵的，获得了绝对的美学意义，如同陈逸飞的油画，京剧、昆曲和评弹，琥珀中的昆虫化石。也许还是刘心武的比喻最贴切，照片中的人，“那是真的一人，实在是一定时空所捕获的人质”。

这时空似捕获的人质，隔着几十年想过去，总有不免带点凄凉，也正是这蓦然地凄凉让人心底揪疼了起来，为了这几十年前的华裳，几十年间的人儿，几十年前某晚的一轮月亮。

到了此时此刻，旗袍的评述也是到了一个段落了，正所谓“流水落花春去也，天上人间。”罗裙彩袖，也是山一重水一重的昨日黄花了。





纤尘不染中，
有了残红点点，
就有了暗醉的香。

旧时月色，算几番照我，梅边吹笛。唤起玉人，不管清寒与攀摘。何逊而今渐老，都忘却，春风词笔。但怪得，竹外疏花，香冷入瑶席。

江国，正寂寂，叹寄与路遥，夜雪初积。翠尊易泣，红萼无言耿相忆。长忆曾携手处，千树压，西湖寒碧。又片片，吹尽也，几时见得？

深夜看雪，最是不同。月光映照下的雪地，总是发出莹莹光芒，虽淡，却显得天地一色，极为清远。

就如同观书、品咖啡、独自听音乐，也是那样地静，与看雪一般，都是不可热闹，只可寂寞的。

遥想七十年前的女人，是否也曾与或至交，或至爱携手观雪，然后在无声的雪中，点起一簇火来，观书、品咖啡呢。

那么，老去之后，她也会念着“长忆携手处，千树压，西湖寒碧。又片片，吹尽也，几时见得……”

书魔

对于张爱玲来说，读书也许就像是命根子一般的。哪怕是在她看来阴暗的父亲家，也会由于那一地飞扬的小说书刊而让她刻骨铭心。书是她站在厚重的天鹅绒窗帘后，用以偷窥世界的窗子，是她自我世界的围墙。

十年一觉红楼梦

张爱玲写的《自己的文章》现在是再有名不过了，不过人们总盯着文章前半部分讲“参差的对照的写法”、讲“斩钉截铁的事物不过是例外”的地方。实际上，张爱玲写此文目的是要为《连环套》辩护的，抗议迅雨（傅雷）的酷评，文章后半都在说这个。迅雨的文艺观点不是没有问题，但指出《连环套》是坏作品肯定不错。

1976年，张爱玲为《张看》写序，谈及校

《连环套》清样的情形："30年不见，尽管自以为坏，也没有想到这样恶劣，通篇胡扯，不禁骇笑。"后又说："连牙齿都寒飕飕起来，这才尝到'齿冷'的滋味。"表示"这些年来没写出更多的《连环套》，始终视为消极的成绩"。张爱玲自己反应如此激烈，曾经苦口婆心为作品辩护，30多年以后却不但否定了自己的创作，而且否定了自己的辩护，痛定思痛，张爱玲同时也否定了英国小说对她的负面影响。这是她小说观念变迁的结果，是她向《红楼梦》和《海上花》传统回归的一个旁证。


《红楼梦》剧照

《红楼梦》应是对张爱玲影响最深的一部作品的了。当胡兰成对爱玲说出《红楼梦》，《西游记》是胜过托尔斯泰的《战争与和平》，或歌德的《浮士德》时，本以为爱玲至少也要惊讶一番的，却不料她平淡地答道自然是红、西好。

爱玲从小便熟读《红楼梦》，她十二三岁读石印本，看到"四美钓游鱼"，便觉得"突然白日无光，百样无味起来"。由于深受《红楼梦》的影响，爱玲14岁时就模仿《红楼梦》的笔法，写出了《摩登红楼梦》。这是一部典型的鸳鸯蝴蝶派小说，是爱玲熟读《红楼梦》，《秋

海棠》,《啼笑姻缘》等通俗小说的结晶。

《红楼梦》自清中叶问世以后，200 多年来，以其无穷的魔力吸引着代代学人形成绵延不绝、自成体系的红学研究传统；另一方面，它又以杰出的艺术创作为历代作家所借鉴，也同样形成了一部延绵不绝、别具一格的红学精神承传史。这两方面彼此都以《红楼梦》的诞生为起点，但却一显一隐，各自分流了 200 多年，造成了精神资源的严重流失与浪费。

概而言之，《红楼梦》自它问世之后影响于中国小说创作主要表现在以下三个方面：续作、仿作与借鉴。自乾隆至道光、嘉庆间，《红楼梦》的续作纷纷问世，尔后一直相沿而未尝间断。今流传于世的续红之作多达 98 种，其中的类型也相当繁杂。有据原著直接续写者，如逍遥子《后红楼梦》30 回；有对原著进行增订者，如佚名《红楼梦平话》100 回；有对原著另行改写者，如陶明睿《木石缘》120 回；有据原著借题发挥者，如吴趼人《新石头记》40 回；有取原著某些情节予以演绎者，如萧赛《红楼外传》64 回；刘心武《秦可卿之死》（未分回）；有据探佚学研究对原著补佚者，如张之

《红楼梦新补》30回；端木蕻良《红楼梦补》30回，等等；这些续作虽在艺术手法上间有可取之处，但都无法接续《红楼梦》原作之于人生感悟的深邃性与艺术思想的独创性，其中不少作品热衷于贾府的家道复兴，一改宝黛悲剧为大团圆结局，所谓“遂使吞声饮恨之红楼，一变为快心满志之红楼”。

而爱玲也总认为《红楼梦》的续四十回不如前半部分精彩。她在《红楼梦未完》中写道：“有人说过‘三大恨事’是‘一恨鱼刺多，二恨海棠无香’，第三件记不得了，也许因为我下意识的觉得应当是‘三恨《红楼梦》未完。’”

而《红楼梦》续书发展到道光末年，终于因陈陈相积，令人生厌，且世风日变，旧瓶装新酒总有诸多不便，走到了尽头。于是，一些小说家便试图摆脱《红楼梦》原著的限制，转而以《红楼梦》为范本展开相对独立的小说创作，于是重在据原著而补撰的续红之风转衰而重对原著进行摹拟的仿红之作渐盛。代表作有《镜花缘》、《儿女英雄传》、《品花宝鉴》、《花月痕》、《青楼梦》、《海上花列传》、《水石缘》、《一层楼》、《泣红亭》、《绣囊记》等等，凡20余种。

此外，在朝鲜也出现了两部红楼仿作：南永鲁《玉楼梦》64 回，无名子《九云记》35 回。虽然从总体上看，这些仿作虽较之“狗尾蛇足”的续作要出色得多，但成就依然相当有限。兹以问世于嘉庆间的比较成功的仿红之作——李汝珍《镜花缘》为例，的确，在《镜花缘》“哀群芳之不传，因笔志之”与《红楼梦》“可使闺阁昭传”的作者自白之间，在《镜花缘》喻指“镜花水月”与《红楼梦》喻指“红楼一梦”共同传达人生空幻和哀惋女性不幸命运之间，在《镜花缘》的“薄命岩”、“红颜洞”、“泣红亭”与《红楼梦》的“薄命司”、“千红一窟”、“万艳同杯”的命名取意之间，在《镜花缘》海外“女儿国”与《红楼梦》太虚幻境与大观园“女儿国”的奇妙构思之间，在《镜花缘》“女魁星北斗垂景象”、“百花获谴降红尘”与《红楼梦》石头下凡历劫及其“木石前盟”的神话结构之间，……皆可见前者刻意摹拟仿之痕迹。

令人遗憾的是，《镜花缘》的作者却将他对现实的不满和批判，对于女性的崇高与哀悯化解为一场充满喜剧色彩的智力游戏，而未能臻于感悟和探索人生、生命意义与价值

的哲理深度。至于如陈森《品花宝鉴》、魏秀仁《花月痕》，俞达《青楼梦》、韩邦庆《海上花列传》等作虽然都曾有意摹拟《红楼梦》，然为才识学问所限，终不能得红楼之精髓。

而与续作、仿作相比，借鉴是更为潜在化、内质化的吸取。作为中国古典小说的集大成者，《红楼梦》启思于后代小说创作以及后代小说家的，是普遍存在的。

在1977年，张爱玲的《红楼梦魇》由台北皇冠出版社出版。其中包括《红楼梦未完》，《红楼梦插曲之一》和初详至五详《红楼梦》，共7篇论文，并自序一篇。

“这是八九年前的事了，我寄了些考据红楼梦的大纲给宋淇看，有些内容看去很奇特。宋淇戏称为 Nightmare in the Red Chamber《红楼梦魇》，有时候隔些时就在信上问起‘你的红楼梦魇做得怎么样了？’我觉得这题目非常好，而且也确是这情形——一种疯狂。

那几年我刚巧有机会在哈佛燕京图书馆与柏克莱的加大图书馆借书，看到脂本红楼梦。近人的考据都是站着看——来不及坐下。至于自己做，我唯一的资格是实在熟读红

楼梦，不同的本子不用留神看，稍微眼生点的字自会蹦出来。但是没写过理论文字，当然笑话一五一十。我大概是中了古文的毒，培根的散文最记得这一句：‘简短是隽语的灵魂’，不过认为不限隽语，所以一个字看得有巴斗大，能省一个也是好的。因为怕唠叨，说理已经不够清楚，又把全抄本——即所谓《红楼梦稿》——简称抄本。其实这些本子都是抄本。难怪《初详红楼梦》刊出后，有个朋友告诉我看不懂——当然说得较婉转。

连带想起来，仿佛有书评说不懂‘张看’这题目，乘机在这里解释一下。‘张看’不过是套用常见的‘我看XX’，填入题材或人名。“张看”就是张的见解或管窥——往里面张望——最浅薄的双关语。以前‘流言’是引一句英文一诗?Writen on water(水上写的字)，是说它不持久，而又希望它像谣言传得一样快。我自己常疑心不知道人懂不懂，也从来没问过人。红楼梦的一个特点是改写时间之长——何止十年间‘删五次’？直到去世为止，大概占作者成年时代的全部。曹雪芹的天才不是像女神雅典娜一样，从她父王天神修斯的眉宇间跳出来的，一下地就是全副武装。从改写的

过程上可以看出他的成长，有时候我觉得是天才的横剖面。

改写二十多年之久，为了省抄工，不见得每次大改几处就从头重抄一份。当然是尽量利用手头现有的抄本。而不同时期的抄本已经传了出去，书主跟着改，也不见得每次又都从头重抄一份。所以各本内容新旧不一，不能因某回某处年代早晚判断各本的早晚。这不过是常识，但是我认为是我这本书的一个要点。此外也有些地方看似荒唐，令人难以置信，例如改写常在回首或回末，因为一回本的线装书，一头一尾换一页较便。写作态度这样轻率？但是缝钉稿本该是麝月名下的工作——袭人麝月都实有其人，后来作者身边只剩下一个麝月—也可见他体恤人。

在现在这大众传播的时代，很难想像从前那闭塞的社会。第二十三回有宝玉四首即事诗，‘当时有一等势利人，见荣府十二三岁的公子作的，录出来各处称颂。’看了使人不由得想到反面，著书人贫居西郊，满人明义说作者出示红楼梦，‘惜其书未传，世鲜知者，’可见传抄只限戚友圈内。而且从前小说在文艺上没有地位，不过是好玩，不像现代苏俄传

抄地下小说与诗，作者可以得到心灵上的安慰。曹雪芹在这苦闷的环境里就靠家里的二三知己给他打气，他似乎是个温暖的情感丰富的人，歌星芭芭拉史翠珊唱红了的那支歌中所谓‘人——需要人的人’，在心理上倚靠脂砚畸笏，也情有可原。近人竟有认为此书是集体创作的。

他完全孤立。即使当时与海外有接触，也没有书可供参考。旧俄的小说还没写出来。中国长篇小说这样‘起了个大早，赶了个晚集’，是刚巧发展到顶巅的时候一受挫，就给拦了回去。潮流趋势往往如此。清末民初的骂世小说还是继承红楼梦之前的‘儒林外史’。《红楼梦未完》还不要紧，坏在狗尾续貂成了附骨之疽——请原谅我这混杂的比喻。

《红楼梦》被庸俗化了，而家喻户晓，与圣经在西方一样普及，因此影响了小说的主流与阅读趣味。一百年后的《海上花》系列有三分神似，就两次都见弃于读者，包括本世纪三十年代的亚东版。一方面读者已经在变，但那是受外来的影响，对于旧小说已经有了成见了，而旧小说也多数就是这样。

在国外，对人说‘中国古典小说跟中国画

——应当说诗、画，但是能懂中国诗的人太少——与磁器一样好，’这话实在说不出口。如果知道你本人也是写小说的，更有‘老王卖瓜，自卖自夸’之嫌。我在美国中西部一个大学城待过些时，知道《红楼梦》的学生倒不少，都以为跟巴金的《家》相仿，都是旧家庭里表兄妹的恋爱悲剧。男生就只关心宝玉这样女性化，是否同性恋者。他们虽然程度不齐，也不是没有鉴别力。有个女生长得不错，个子不高，深褐色的头发做得很高，像个富农或是商家的农妆少妇，告诉我说她看了《秧歌》，照例赞了两句，然后迟疑了一下，有点困惑的说：‘怎么这些人都跟我们一样？’我听了一怔。《秧歌》里的人物的确跟美国人或任何人都没什么不同，不过是王龙阿兰洗衣作老板或是哲学家。我觉得被她一语道破了我用英文写作的症结，很有知己之感。

程本红楼梦一出，就有许多人说是拙劣的续书，但是到本世纪胡适等才开始找证据，洗出红楼梦的本来面目。五六十年了，近来杂志上介绍一本《红楼梦研究集》：‘本书是一群青年人的精心力作，一反前人注重考据的研究方式，’拙作《红楼梦未完》赫然在内，看了

叫声惭愧。也可见一般套闲考据。里面大部分的文章仍旧视程本为原著，我在报刊上也看到这一类的论文，可能是中文系大学生或研究生的课卷，那也反映教授的态度。——也许是因为研究一个未完的著作，教学上有困难。

有一篇骂袭人诱惑宝玉，显然还是看了程本窜改的第六回，原文宝玉‘强袭人同领警幻所授云雨之事’，程甲本改“强”为‘与’，程乙本又改为‘强拉’另加袭人‘扭捏了半日’等两句。我们自己这样，就也不能怪人家——首次译出全文的霍克斯英译本也还是用程本。但是才出了第一册，二十六回，后四十回的狐狸尾巴还没露出来。弥罗岛出土的断臂维纳斯装了义肢，在国际艺坛上还有地位？

我本来一直想着，至少《金瓶梅》是完整的。也是八九年前才听见专研究中国小说的汉学家派屈克·韩南（Hanan）说第五十三至五十七回是两个不相干的人写的。我非常震动。

回想起来，也立刻记起当时看书的时候有那么一块灰色的一截，枯燥乏味而不大清楚——其实那就是驴头不对马嘴的地方使人

疑惑。游东京，送歌童，送五十岁的歌女楚云，结果都没有戏，使人毫无印象，心里想‘怎么回事？这书怎么了？’正纳闷，另一回开始了，忽然眼前一亮，像钻出了隧道。

我看见我捧着厚厚一大册的小字石印本坐在那熟悉的房间里。‘喂，是假的。’我伸手去碰碰那十来岁人的肩膀。这两本书在我是一切的泉源，尤其《红楼梦》。《红楼梦》遗稿有‘五六稿’被借阅者遗失，我一直恨不得坐时间机器飞了去，到那家人家去找出来抢回来。现在心平了些，因为多少满足了一部分的好奇心。

收在集子里的，除了‘三详’通篇改写过，此外一路写下去，有些今是昨非的地方也没去改正前文，因为视作长途探险，读者有兴趣的话可以从头起同走一遭。我不过是用最基本的逻辑，但是一层套一层，有时候也会把人绕糊涂了。我自己是头昏为度，可以一搁一两年之久。像迷宫，像拼图游戏，又像推理侦探小说。早本各各不同的结局又有‘罗生门’的情趣。偶遇拂逆，事无大小，只要‘详’一会《红楼梦》就好了。

我这人乏善足述，着重在‘乏’字上，但是

只要是真喜欢什么，确实什么都不管—也幸而我的兴趣范围不广。在已经‘去日苦多’的时候，十年的工夫就这样攒了下去，不能不说是豪举。正是：

十年一觉迷考据，赢得红楼梦魇名。

这就是张爱玲为她的《红楼梦魇》所做的序，一段文字，写尽了她一生的痴迷，也许张爱玲之所以对《红楼梦》情有独钟正是因为它符合她的心境。大家族的败落，繁华落尽后的凄凉，爱玲的一生，也如《红楼梦》中的人物一般，历尽了悲欢离合，终于有了过尽千帆的平淡。

通俗的行家

张恨水似乎是爱玲很早便喜欢了的作家。她喜欢他那宛然如织网一般的布局，虽然在有些人眼里，这不免有凌乱之嫌，但有什么关系呢，她就是喜欢那样热闹场景下，不由人的悲欢离合，就似闹哄哄的街上，抬眼望去，头上的还是清冷冷的月亮。

张恨水原名为张心远，祖籍安徽潜山。他出生于江西，曾就读于南昌甲种农业学校、苏州蒙藏垦殖学堂，后因经济困难，不得不中途辍学，便开始了自谋生路的生活，由于天资聪颖，他年纪轻轻就以“少年才子”闻名乡里。也因他勤奋好学，他在学生时期，除了完成学校规定的课程外，还阅读了大量古今中外的哲学、历史书籍和各种文学作品。

说到读书，早在张恨水10岁时，他就在潜山老家里读了《隋唐演义》、《三国演义》。从此，他就“跌进了小说圈”，到16岁时，他就“啃书”一般地读了几百部中外小说，并开始

仿作小说。

1918年2月，张恨水经挚友郝耕仁介绍到芜湖《皖江日报》任总编辑兼编文艺副刊。做了一年多，就离开芜湖到北平去了，并先后任北平《益世报》助理编辑、天津《益世报》驻京记者等职务。1921年，他又兼任了芜湖《工商日报》驻京记者。至1923年，兼任秦墨哂、孙剑秋创办的"世界通讯社"总编。数月之后便离职，开始专门给上海《新闻报》、《申报》写通讯。不久，又离开了天津的《益世报》，去协助友人成舍我创办"联合通讯社"。同时兼任北平《今报》编辑。


张恨水

1924年初，张恨水辞去上述职务。4月，任成舍我创办的《世界晚报》新闻编辑，后又主编该报副刊《夜光》。此时，他开始在《夜光》上连载第一部有影响的长篇小说《春时外史》，对当时官场和社会的奇闻怪事，进行揭露、嘲讽和谴责。

1925年2月，张恨水又担任了成舍我创办的《世界日报》副刊《明珠》编辑，并先后在该报上发表多篇中、短篇小说。到了1927年2月，张恨水的代表作《金粉世家》，开始连载于《世界日报》副刊《明珠》上，全书一百万字，揭露当时上层社会和官场贪婪、伪善、腐败的生

活。《春明外史》和《金粉世家》相继问世后，张根水浮出了水面。

1927 年 10 月，张恨水先后在沈阳《新民晚报》，北京《益世报》、《新晨报》、《世界晚报》上，发表很多中、长篇小说。1929 年，他开始创作长篇小说《啼笑姻缘》，全书约 25 万字，这部小说在上海《新闻报》副刊《快活林》上连载后，成了家传户诵的读物。编话剧，拍电影，唱弹词，轰动一时。张恨水出了大名。

1931 年，张恨水以稿费收入创办北华美术专科学校，自任校长，兼国文教员。著名画家齐白石、徐悲鸿、李苦禅曾任该校教员。是年，日军入侵，东三省沦陷。他在《新闻报》上连载的长篇小说《太平花》也随即增加了抗战内容。

1934 年，张恨水由北平出发，游历西北。他在西安先后拜见了邵力子、杨虎城。他曾写道："在西北之行之后，我不讳言我的思想变了，文学也自然变了。"他以西北人民生活为素材，奋笔创作了《燕归来》、《小西天》两部长篇小说，分别发表于上海《新闻报》和《申报》。

1935 年，张恨水应约去上海主办《立报》副刊《花梁山》。年底，他去南京。1936 年，与好

友张友鸾合办《南京人报》，由他主编该报副刊《南华经》。1937年11月，他因病到芜湖住院治疗。病愈后，和家属在安庆会合，一同回故乡潜山县城。

1938年初，张恨水离开潜山到汉口。当时，中华全国文艺界抗战协会在汉口成立，他被选为理事。接着，又去重庆，加入《新民报》工作，任主笔、总社协理、重庆版经理，自编重庆版文艺副刊《最后关头》。

抗战胜利后，国民党政府向一千多人颁发了“抗战胜利”勋章，张恨水也在其例。

1945年底，张恨水离开重庆到汉口。1946年初，又往南京，后经安庆到达北平。4月，北平《新民报》创刊，张恨水任经理兼副刊《北海》主编。5月，老舍委托马彦祥组织的“文学艺术界联合会”在北平成立，张恨水被选为主任理事。不久，他又被推为北平“新闻记者公会”的常务理事。从1946年到1947年，张恨水创作了《巴山夜雨》、《纸醉金迷》、《五子登科》等多部中、长篇小说。1948年秋，张恨水因故辞去《新民报》的所有职务。1949年初，张恨水在《新民报》上发表了《写作生涯回忆》。

1967年农历正月初七早晨，因脑溢血发作在北京去世。

张恨水喜爱用章回体写作，所以茅盾在他的《关于吕梁英勇传》里盛赞他在三十年来，运用章回体而能善为扬弃，使章回体延续了新生命的，应当首推张恨水先生。

万枚子在《张恨水的著作扬弃了鸳鸯蝴蝶派》里说他："就是说抛弃了鸳鸯派，发挥他自己通俗取胜的特色。他所刻画的人物音容、山川景色，较之新时代文艺作品亦不逊色，某些地方还有过之的生动。"郑逸梅老人新作《艺坛百影》中称恨水是"旧派到新派的过渡者，我亦之然。"

张恨水手迹

张爱玲爱的也许正是这样的通俗，爱这样"林花谢了春红，太匆匆……自是人生长恨水长东。"的无常与淡漠。也许她喜欢的只是片面的张恨水，片面的张恨水的文字，但这正符合了她的性格，她只要她想要的，只选择她要选择的。

是的，"六十年前的月亮早已沉下去了，六十年前的人也死了，然而六十年前的故事还没完——完不了。"

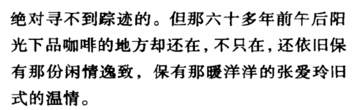
沉淀的香

“月亮渐渐高了，月光照在地上。远处在有一辆黄色包车经过，摇曳的车灯吱吱轧轧的响着，使人想起更深夜静的时候，风吹着秋千索的幽冷的声音。……世钧又向那边走去，寻找那个小咖啡馆。他回想到曼桢……”

这是张爱玲在《十八春》中描写的咖啡馆。时光荏苒，张爱玲笔下的咖啡馆却依旧没有湮灭，所以很应该去寻幽，探访她笔下的咖啡馆。

上海的老咖啡馆

上海啊，上海，上海是张爱玲的出生地，也是她一生钟爱的地方。六十多年前，炎樱总是伴着张爱玲到处去喝咖啡，看戏，看电影。六十年前的人没了，六十年前的物也逐渐湮没了。而今回过头来找那些电影院、戏院，是



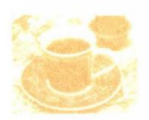
绝对寻不到踪迹的。但那六十多年前午后阳光下品咖啡的地方却还在，不只在，还依旧保有那份闲情逸致，保有那暖洋洋的张爱玲旧式的温情。



咖啡豆的色泽就是怀旧的本色

在上海的铜仁路上有一家美浓咖啡馆，店面虽小、煮的却是地道的老上海咖啡，老板胡先生今年60岁，用他自己的话说，他是喝着咖啡长大的，从他的祖父那一辈算起，他们家族已经喝了近半百年的咖啡了。

胡先生的父亲更是名副其实的咖啡专家，直至今日，胡先生仍然清楚地记得，父亲同那些上海滩老咖啡客们一样，只用美国进口的可莱咖啡壶煮咖啡。上海的老咖啡客们都明了这样一个道理：煮咖啡如同大师演绎音乐作品，普通人听来一样的曲子，不同的大师能演绎出不同的风格。顾先生便是这样一位煮咖啡的大师，上海滩的老咖啡客们大都在年轻时就品尝过顾先生的手艺。当时光停驻在上个世纪三十年代的南京路和外滩的咖啡馆内，暖意渐浓的午后，吸引着咖啡客们的，不仅仅是那淳香四溢的咖啡本身，还有那份置身世外的怡然自得。



咖啡的香，是经得住时间考验的

上海人有着喝咖啡的传统。今天，在这个城市里，咖啡馆如雨后春笋般出现在街头巷

尾。同样是在咖啡里喝咖啡，老咖啡客们的讲究却很多，说起来也头头是道。老咖啡客们至今仍念念不忘当年泡咖啡馆的日子，DDS、沙利文、吉美都是他们耳熟能详的名字，尤其是上海咖啡馆的前身 CPC 咖啡馆，在老咖啡客的中间是鼎鼎大名的。



咖啡是深沉的饮品，是属回味的

四十多年后，胡先生在紧邻上海咖啡馆的铜仁路租下了这间小店面，卖着他记忆中的老上海咖啡。他为自己的咖啡馆取名为美浓，因为这很有点十里洋场老上海的翻译风格，而那阵阵的咖啡浓香也如同半个多世纪前一样。在胡先生看来，能将自己的咖啡馆开在代表老上海咖啡传统的上海咖啡馆附近，是很让人高兴的一件事情。闲暇时，自己仍然可以去上海咖啡馆，会会他那些八、九十岁的老咖啡友们。然而世事变迁，如今，昔日的上海咖啡馆已经不复存在，老咖啡客们只能站在南京路上黯然神伤。



如今的咖啡用具都有着时髦的造型，以前的稳妥早就消失无踪了

平底阔口的咖啡杯、身着制服的女招待，再加上一排排整齐的火车坐，这些属于过去咖啡馆的标志，依然能在东海老牌咖啡馆里见到。而今天的年轻人很少会为那些过去的东西停留了。能让老咖啡客们在自己的咖啡馆里，喝上一杯真正的老式咖啡，是胡先生的

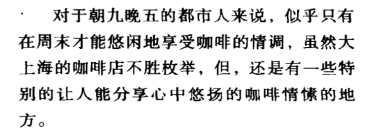
心愿，毕竟懂得品味老上海咖啡的人已经越来越少了。对于老咖啡客和老咖啡馆老板来说，老上海的咖啡是他们永恒的话题。往事如烟，只是咖啡会一直飘香。

咖啡在80年代初就在上海火过一阵子。当时的咖啡爱好者注重的是它的独特风味，三五亲友相聚在家中的饭桌上也能美美地尝到自制咖啡，夫复何求呢？



咖啡是真正有灵性的东西

如今，时代变了，上海人改变了喝咖啡的场所，座座精致的咖啡屋和其中天花乱坠的咖啡品名，无形中向你证明——现代人对咖啡的浓情，正如它的醇香那般，是经得住时间考验的；而且，品咖啡的人再也不会贪恋它的滋味了，对咖啡的情愫渐渐提升为一种精神的需要。

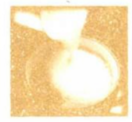


对于朝九晚五的都市人来说，似乎只有在周末才能悠闲地享受咖啡的情调，虽然大上海的咖啡店不胜枚举，但，还是有一些特别的让人能分享心中悠扬的咖啡情愫的地方。

关于咖啡

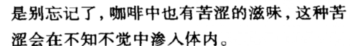
“时间还早，咖啡馆没什么人，点着一对对杏子红百折绸罩壁灯，地方很大，都是小圆桌子，暗花细白麻布桌布，保守性的餐厅模样。她到柜台上去打电话，铃声响了四次就挂断了再打，怕柜台上的人觉得奇怪，喃喃说了声：‘可会拨错了号码？’”

这是张爱玲在《色戒》中对于咖啡馆的一段描写。旧上海的时候，咖啡是有钱人的一种奢侈的享受，是身份的象征，是时髦的标志。而对于现在的都市男女来说，咖啡是一种暗色的情调，是一种耳濡目染的习惯，是心底的一份温暖。



在旧上海，咖啡就成了身份的象征

邓丽君的老歌《美酒加咖啡》里淡淡地唱道：“美酒加咖啡，我只要喝一杯，想起了过去又喝了第二杯。你说爱情像流水，管他去爱谁，我要美酒加咖啡，一杯再一杯……”这里面淡淡的惆怅就如同咖啡的原味，虽然香浓的味道，会弥漫整个房间，甚至沁入心脾；但

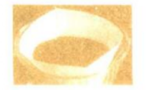


是别忘记了，咖啡中也有苦涩的滋味，这种苦涩会在不知不觉中渗入体内。



咖啡也有自身的文化根源

陈丹燕的《咖啡苦不苦》书的封面有三句话——“甜若爱情、苦若生命、黑若死亡。咖啡如人生，人生如我。”品味咖啡，品味上好的咖啡，的确就是在品味自己的感觉，品味自己。香浓的味道就宛如丝绸一般，细腻润滑。当人们静下心品尝的时候，就好似在阴暗的房间中打开一扇窗户，春天温暖而又有点潮湿的阳光也就撒了一身一脸。而沉在咖啡底部苦涩，也会不时地泛上来，尽管只是些许的苦涩，也能让人在甜蜜的同时不免有点辛酸的回味。也许正是这种雷同于心情的味道，才会让人们对咖啡如此着迷。因为这种悲剧式的美丽，让人心醉。



品尝咖啡，本身就是一项仪式

在《绿卡》这部电影里，热爱园艺的女主角白蒂与男主角乔治，这两个人成长背景不同，对咖啡的喜好亦完全不同———个爱喝不含咖啡因的咖啡，一个爱喝蒸馏式的咖啡。有趣的是，他们的生活哲学几乎和他们所选择的咖啡口味不谋而合。

于是作者便将喝咖啡分成几以下几个类别：喝即溶咖啡的为实用派；用虹吸式酒精灯的为保守派；喝 Espresso 的为重金属派；喝

Cappuccino的为享乐派;用电咖啡壶的是童子军;自己磨咖啡豆的是独立派。

其实无论什么样的人，也会因为相同的爱好走到一起，拥有共同的话题，共同的目标。很多人喜欢咖啡，最初是喜欢它的香气，浓香中带着焦糊味，是那种一下子描述不清的味儿。而有人又不喜欢黑咖啡过于苦涩的味道，于是便加糖、加奶，加“伴侣”，随着自己心中喜好调出适合自己的味道，这又是一种复杂而美妙的滋味，并值得一品再品去寻找心中对它的感觉。于是人们常常是在喝完了一杯咖啡都仍未能说得清自己的感觉，于是就对着空空的杯子去回味，就渐渐爱上这种仿若有“余音绕梁”的回味……


虹式咖啡用具

还有些人喜欢喝热的咖啡，喜欢把杯子端到鼻前，深吸着去闻咖啡的气味。在一个个孤寂的夜，一个人呆在房里的时候，只开一盏桔黄的台灯，陪伴自己的只有手旁那杯由热渐冷的咖啡，在冷寂中生出无限的滋味。

其实喝咖啡的感觉就象一个美丽的梦、一首精致的诗一样，是可遇而不可求的。因为它不同于茶的散淡清香，它以一种馥郁的醇香，特有的苦涩吸引人们，又以浑然、厚重的颜色诱惑着人们，让人在品尝之余获得一种

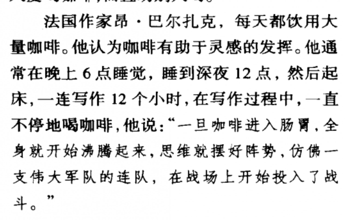
机能与时尚兼之的满足。

咖啡，是有别于酒的辛辣浓烈，当人疲惫的时候，它给予怡然；当人消沉的时候，它给予亢奋；当人低迷的时候，它给予神情上的提拔，在人缓缓回味之际却不会浑沌。



咖啡磨具

正是这般的好，使更多人爱上它有别一般的醇香。德国作曲家约·塞·巴赫，不仅本人爱喝咖啡，而且劝别人喝。



法国作家昂·巴尔扎克，每天都饮用大量咖啡。他认为咖啡有助于灵感的发挥。他通常在晚上6点睡觉，睡到深夜12点，然后起床，一连写作12个小时，在写作过程中，一直不停地喝咖啡，他说：“一旦咖啡进入肠胃，全身就开始沸腾起来，思维就摆好阵势，仿佛一支伟大军队的连队，在战场上开始投入了战斗。”



咖啡如人生，沉淀后再回味

美国将军乌·格兰特习惯于在早餐时，食用新鲜醋汁和黄瓜，然后喝浓咖啡，每天一大杯。

而德国哲学家伊·康德，在早年时对咖啡并不太嗜好，但在晚年时，却对咖啡怀有特别强烈的依恋。

英国哲学家和政治活动家詹·麦金托什，也对咖啡一往情深。他认为，一个人的智

力，与饮用的咖啡量成正比。

思想家伏尔泰，即使在晚年，也大量饮用咖啡。据说，他一天可喝咖啡达50杯之多。有人曾对他说咖啡是慢性毒药，他喝了65年，最后，活到了84岁。

法国杰出的外交家塔列兰，曾经说过："熬制得最理想的咖啡，应当黑得像魔鬼，烫得像地狱，纯洁得像天使，甜蜜得像爱情。"

咖啡就象一件美丽的衣服，合着咖啡弥漫着的香气，裹挟在这件衣服下的不让人看见的心情经常一点一点地变化，就象哪天忘了加糖加奶的黑咖啡，有点苦、有点酸、有点涩。咖啡如人，或者人如咖啡其实是不重要的，重要的是品尝咖啡时的那种心情，那种绕梁三日的感受，有这些就足够了。咖啡桌上有哲学，咖啡馆里有沧桑，咖啡壶里煮的是沉浮，咖啡杯里盛的有梦想。总之，这是心灵靠岸的地方。



咖啡纯洁得像天使，甜蜜得像爱情

所以在有空的时候，静下心来，泡一壶咖啡，聆听清雅怡人的音乐，把一种感觉一种情调一种品位——做到极致。

古典的憧憬

张爱玲小的时候，即在母亲的督促下学过钢琴，但这于她自己却是“并不十分感觉兴趣”。音乐使她感觉悲哀，总是浮在空气的表层，你提不到它，它是那种“离开了音乐本身而到处流泻的东西，流到哪里，谁也说不定，刚刚觉着它在，片刻它便去了，留下的只是寻寻觅觅、冷冷清清的惆怅。”可这根基依旧是扎下了的，所以才有了后来的散文《谈音乐》就宛如先不论好坏，姑且挽起袖子，放开了胆子，泼辣起来地评论一下子。

其人其乐

张爱玲的《谈音乐》是洋洋洒洒写了那么一大篇的，从过去到现今，从古典到通俗，仿似无一不知，无一不晓的了。而这人竟是不喜音乐的。想来这所谓的“不喜”或者可算是不

愿终生付予之，只是消遣；只是爱好；只是拿来谈一谈；只是让后学小子们看一看罢了。

“我第一次和音乐接触是八九岁的时候，母亲和姑姑刚回中国来，姑姑每天练习钢琴，伸出很小的手，手腕紧匝着绒线衫的窄袖子，大红线里绞着银丝。琴上的玻璃瓶里常常有花开着。琴弹出来的，另有一个世界，可是并不是另一个世界，不过是墙上挂着的一面大镜子，使这房间看上去更大一点，然而还是同样斯文雅致的，装着热水汀的一个房间。”

张爱玲（后排三）在圣玛利亚女子学校上音乐课的情景

她又说：“……倒是比较喜欢十八世纪的宫廷音乐，那些精致的 Minuet，尖手尖脚怕碰过了什么似的，……的确那时候的欧洲人迷上了中国的瓷器，连房间家具都用瓷器来做，白地描金，非常细巧的椅子。”

“小木屋里，墙上的挂钟滴搭摇摆，从木碗里喝羊奶；女人牵着裙子请安；绿草上有思想着的牛羊和没有思想的白云彩；沉甸甸的喜悦大声敲动像金色的结婚之中。如同勃朗宁诗里所说：

上帝在他的天庭里，
世间一切都好了。”

这是张爱玲听巴哈时的冥想，这样地清新、有趣、罗曼蒂克。这是古典的憧憬，虚无缥缈地向上升、升，还是富丽堂皇的，到底是阳春白雪的了。

“气味总是暂时，偶尔的；长久嗅着，即使可能，也受不了。所以气味到底是小趣味。而颜色，有了个颜色就有在那里了，使人安心。颜色和气味的愉快性也许有这有关系。不像音乐，音乐永远是离开了它自己到别处去的，到哪里，似乎谁都不能确定，而且才到就已经过去了，跟着又是寻寻觅觅，冷冷清清。

我最怕的是凡哑林，水一般地流着，将人生紧紧把握贴恋着的一切东西都流了去了。胡琴就好得多，虽然也苍凉，到临了总像着北方人的‘话又说回来了’，远兜远转，依然回到人间。

凡哑林上拉出的永远是‘绝调’，回肠九转，太显明地赚人眼泪，是乐器中的悲旦。我认为戏里只能在正旦贴旦小旦之分而不应当有‘悲旦’、‘风骚泼旦’、‘言论老生’（民国初年的文明戏里有专门发表政治性演说的‘言论老生’）。

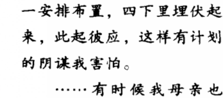
凡哑林与钢琴合奏，或是三四人的小乐队，以钢琴与凡哑林为主，我也讨厌，零零落落，历碌不安，很难打成一片，结果就像中国人合作的画，画一个美人，由另一个人补上花卉，又一个人补上背景的亭台楼阁，往往没有情调可言。

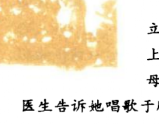
大规模的交响乐自然又不同，那是浩浩荡荡五四运动一般地冲了来，把每一个人的声音都变了它的声音，前后左右呼啸嚓嚓的都是自己的声音，人一开口就震惊于自己的声音的深宏远大；又像在初睡醒的时候听见人向你说话，不大知道是自己说的还是人家说的，感到模糊的恐怖。

然而交响乐，因为编起来太复杂，作曲者必须经过艰苦的训练，以后往往就沉溺于训练之中，不能自拔。所以交响乐常有这个毛病：格律的成分过多。为什么隔一阵子就要来这么一套？乐队突然紧张起来，埋头咬牙，进入决战最后阶段，一鼓作气，再鼓三鼓，立志要把全场听众扫数肃清铲除消灭。而观众只是默默抵抗着，都是上等人，有高级的音乐修养，在无数的音乐会里坐过的；根据以往的经验，他们知道这音乐是会完的。

我是中国人，喜欢喧哗吵闹，中国的锣鼓

是不问情由，劈头劈脑打下来的，再吵些我也能够忍受，但是交响乐的攻势是慢慢来的，需要不少的时间把大喇叭小喇叭钢琴凡哑林一一安排布置，四下里埋伏起来，此起彼应，这样有计划的阴谋我害怕。





三十年代中中外演奏家联合组成的工部局音乐队

……有时候我母亲也立在姑姑背后，手按在她肩上，‘拉拉拉拉’吊嗓子。我母亲学唱，纯粹因为肺弱，医生告诉她唱歌于肺有益。无论什么调子，由她唱出来都有点像吟诗，(她常常用拖长了的湖南腔背诵唐诗。)而且她的发音一来就比钢琴低半个音阶，但是她总是抱歉地笑起来，有许多娇媚的解释。她的衣服是秋天的落叶的淡赭，肩上垂着淡赭的花球，永远有飘堕的姿势。

我总站在旁边听，其实我喜欢的并不是钢琴而是那种空气。我非常感动地说：‘真羡慕呀！我要弹得这么好就好了！’于是大人们以为我是罕有的懂得音乐的小孩，不能埋没了我的天才，立即送我去学琴。母亲说：‘既然是一生一世的事，第一要知道怎样爱惜你的琴。’琴键一个个雪白，没洗过手不能碰。每天

用一块鹦哥绿绒布亲自揩去上面的灰尘。

我被带到音乐会里，预先我母亲再三告诫：‘绝对不可以出声说话，不要让人家骂中国人不守秩序。’果然我始终沉默着，坐在位子上动也不动，也没有睡着。休息十分钟的时候，母亲和姑姑窃窃议论一个红头发的女人：‘红头发真是使人为难的事呀！穿衣服很受限制了，一切的红色黄色都犯了冲，只有绿，红头发穿绿，那的确……’在那灯光黄暗的广厅里，我找来找去看不见那红头发的女人，后来在汽车上一路想着，头发难道真有大红的么？很为困惑。

以后我从来没有自动地去听过音乐会，就连在夏夜的公园里，远远坐着不买票，享受露天音乐厅的交响乐，我都不肯。

教我琴的先生是俄国女人，宽大的面颊上生着茸茸的金汗毛，时常夸奖我，容易激动的蓝色大眼睛里充满了眼泪，抱着我的头吻我。我客气地微笑着，记着她吻在什么地方，隔了一会才用手绢子去擦擦。到她家去总是我那老女佣领着我，我还不会说英文，不知怎样地和她话说得很多，连老女佣也常常参加谈话。有一个星期尾她到高桥游泳了回来，骄傲快乐地把衣领解开给我们看，粉红的背上

晒塌了皮，虽然已经隔了一天，还有兴兴轰轰的汗味太阳味。客室的墙壁上挂满了暗沉沉的棕色旧地毯，安着绿漆纱门，每次出进 她丈夫极有礼貌地替我们开门，我很矜持地，从来不向他看，因此几年来始终不知道他长得是什么样子，似乎是不见天日的阴白的脸，他太太教琴养家，他不做什么事。

后来我进了学校，学校里的琴先生时常生气，把琴谱往地上一掼，一掌打在手背上，把我的手横扫到钢琴盖上去，砸得骨节震痛。越打我越偷懒，对于钢琴完全失去了兴趣，应当练琴的时候坐在琴背后的地板上看小说。琴先生结婚之后脾气好了许多。她搽的粉不是浮在脸上——离着脸总有一寸远。松松的包着一层白粉，她竟向我笑了，说："早！"但是我还是害怕，每次上课之前立在琴间门口等着铃响，总是浑身发抖，想到浴室里去一趟。

因为已经下了几年的工夫，仿佛投降开店，拿不出来了，弃之可惜，所以一直学了下去，然而后来到底不得不停止了。可是一方面继续在学校里住读，常常要走过那座音乐馆，许多小房间，许多人叮叮咚咚弹琴，纷纷的琴字有摇落、寥落的感觉，仿佛是黎明，下着雨，

天永远亮不起来了，空空的雨点打在洋铁棚上，空得人心里难受。弹琴的偶尔踩动下面的踏板，琴字连在一起和成一片，也不过是大风把雨吹成了烟，风过处，又是滴滴搭搭稀稀朗朗的了。

弹着琴，又像在几十层楼的大厦里，急急走上仆人苦力推销员所用的后楼梯，灰色水泥楼梯，黑铁栏杆，两旁夹着灰色水泥墙壁，转角处堆着红洋铁桶与冬天的没有气味的灰寒的垃圾。一路走上去，没遇见一个人；在那阴风惨惨的高房子里，只是往上走。

后来离钢琴的苦难渐渐远了，也还听了一些交响乐，（大都是留声机上的，因为比较短）总嫌里面慷慨激昂的演说腔太重。……我最喜欢的古典音乐家不是浪漫派的贝多汶或肖班，却是较早的巴黑，巴黑的曲子并没有宫样的纤巧，没有庙堂气也没有英雄气，那里面的世界是笨重的，却又得心应手；……

……这歌剧样东西是贵重的，也止于贵重。歌剧的故事大都很幼稚，譬如像妒忌这样的原始的感情，在歌剧里也就是最简单的妒忌，一方面却用最复杂最文明的音乐把它放大一千倍来奢侈地表现着，因为不调和，更显得吃力。“大”不一定是伟大。而且那样的隆重

的热情，那样的垂胸脯打手势的英雄，也讨厌。可是也有它伟大的时候——歌者的金嗓子在高压的音乐下从容上升，各种各样的乐器一个个惴惴慑伏了；人在人生的风浪里突然站直了身子，原来他是很高很高的，眼色与歌声便在群里也放光。不看他站起来，不知道他平常是在地上爬的。”

可见，张爱玲虽不嗜音乐，但于其中的浸溺却也颇深。那么，就顺着她这篇文章推开古典音乐的门，来一窥其中的奥秘吧。

中世纪的音乐

中世纪的音乐是以宗教音乐为主的，当时的音乐活动也只局限于在教堂的范围内，而民间流行的世俗音乐是被禁止的。虽然如此，在民间仍有许多流浪歌手和游吟诗人。这些穷困的、社会地位极低的民间艺术家们对于宗教音乐对音乐艺术的桎梏十分不满，他们利用各种方式在民间广泛传播世俗音乐。



中世纪的音乐是以宗教音乐为主

这种音乐（包括赞美诗、爱情歌曲、牧歌和讽刺歌曲）在形式和内容上都较接近民风世俗，充满着民间的感情。这种民间的世俗音乐在当时已开始酝酿成为一种潜在的音乐潮流，到“文艺复兴”时期，这种音乐潮流随着社会形态的发展与转变，逐步取代宗教音乐而成为音乐艺术的主流。

在中世纪的欧洲，教会的权力高于国家和其它社会集团。当时，一切社会意识形态，包括各种艺术以及哲学在内的各方面都要为教会服务，因此中世纪的音乐借助于基督教

而取得了不寻常的发展。

可以说从音乐的全部理论到记谱法，从合唱、合奏到键盘乐器的兴起及教学，无一不是与中世纪的教会休戚相关的。今天的交响乐和歌剧虽然在内容上绝大部分是描写世俗的，但它们与中世纪的教会也有着千丝万缕的联系。

教会音乐

教会音乐，最初是原封不动地采用了从犹太王国传来的形式，即歌唱圣诗、朗诵圣经。是纯粹的声乐。宗教音乐历来以声乐为主，这是因为声乐有歌词。与此相反，器乐主要是作为世俗音乐而得以发展起来的。

从原始的单音音乐过渡到复调音乐，是中世纪音乐的重要特征。此外，中世纪音乐在理论上也有了很大的发展，完成了对位法和线谱记谱法。乐器的发明与制作也有了不小的进展，长号、小号和圆号等乐器在当时已广为流行，弓弦乐器（如维奥尔琴）也有了普遍的应用。

在中世纪的欧洲，教会的权力高于国家和其它社会集团。当时，一切社会意识形态，包括各种艺术以及哲学在内的各方面都要为

教会服务，因此中世纪的音乐借助于基督教而取得了不寻常的发展。

教会音乐，最初是原封不动地采用了从犹太王国传来的形式，即歌唱圣诗、朗诵圣经。安普罗修斯(Ambrosius, 340 - 397)圣咏收集了在教会中所唱的歌曲，并为教会音乐制定了由七音组成的四种教会调式音阶，还创造了对唱等形式。在圣咏中，歌词极为完美地与语言的语势、声调高低和节奏关系结合在一起，它们把宗教感情表达得尽善尽美，可以作为这一时代音乐艺术的总结。

罗马风格

“罗马风格”一词来源于当时的建筑用语。罗马式音乐是世界艺术史上最伟大的纪念碑式的遗产之一。这种音乐既无和声也无伴奏，它的特征是以齐唱形式为主，通过教堂天井的回音而产生庄严的和声感，其纯朴、清丽的宗教感情与罗马风格的教堂建筑如出一辙。



最早的音乐学校就设在罗马

罗马式音乐是中世纪时期的重要音乐形式之一，其代表当首推格雷戈里圣咏(Gregorian Chant)——一种典型的天主教音乐，它是纯粹的单旋律歌唱。在漫长的中世纪

里，格雷戈里圣咏对音乐做出了重要贡献。在格雷戈里圣咏中，已经有了多利亚调式、弗利几亚调式、里第亚调式、混合里第亚调式等四种教会调式及其变格调式。到了十六世纪，出现了爱奥尼亚调式及多利亚调式，进而演变成今日的大、小调音阶。格雷戈里一世时代，曾在罗马设立过称为“歌唱班”的教授圣咏的学校，这可谓世界上最早的音乐学校之一了。

古典时期

所谓"古典的"，准确地说，原是指古希腊和古罗马的"经典的古代"，那是西方文明两个伟大的时期。多少个世纪过去了，人们回顾往昔，而且企图借鉴那个时代的文化精华。在文艺复兴时期，人们已经这么做了，巴洛克初期亦然，但一直到十八世纪中叶才真正开始重新发现"古典"。特别是考古的发现，展现了一幅简朴、宏伟、宁静、有力、优雅的画面，这在新发掘出来的古希腊和南部意大利的神庙中十分典型。例如，1748 年庞贝的发现，其中的遗物被画家临摹和雕刻家模制以广泛流传，理论家们研究它们构成的原则。历史学家和美学家们（其中最著名的为德国人温克尔曼）将它们称为"古典"并作为他们这一时代的典范，有探索精神的艺术家们紧随这一观念，如十八世纪英国画家雷诺兹强调绘画的最高成就是在于表现古代希腊罗马的主题以及他们作品中的英雄气概和人的苦难。



古希腊和古罗马有过"经典的古代"时期

法国新古典主义画家大卫也追随这种理论，表现在他描绘英雄的画面上。意大利新古典主义雕塑家基本上以古典的雕像为范本来刻画现代的男男女女。“古典”的历史事件、神话以及哲学思想也日益有其广泛的影响，如歌剧的剧本多取材于这一时期的史实、神话及英雄人物。

由于优秀的古代文化的影响，人们常将“古典”一词视为有杰出的、卓越的含义。不论是一首诗，还是一辆汽车，如果说是“古典的”，那就意味着它是此类中的佼佼者。人们也往往倾向于把某个图案设计称之为“古典比率”，意味着这个比率保持了自然的平衡，并无奇特或标新立异，而是遵循规范的原则。正由于信奉这种“适当的比率”和自然平衡的原则，使得古典时期的音乐风格迥异于其他时期。

实际上这一时期的作曲家在考虑音乐结构时都遵循这一基本概念：一种调性间平衡的概念，给予听众明确的感觉这音乐如何进行；还有段落之间的平衡，听众在聆听一首乐曲时可以准确地知道紧接着出现的内容。作曲家的创造性只是对这个作曲系统和轮廓稍加变化，而不是机敏地或富有进取精神地创

作出乐曲来使听众着迷或惊奇。

也可以说在音乐创作上不存在所谓“古典时期”,仅有“古典风格”。按照这种风格,海顿、莫扎特和贝多芬写出了他们的名作。如果说这是杰出的典范,有一定的道理。但是这种风格并非仅仅出现于他们三人的作品中,这个时期的其他作曲家的创根基本上也是这种风格,也是按照这种传统。

变革时期

在巴洛克时期和古典时期之间，还有一些短暂的过渡阶段。其中之一是洛可可(Rococo)，就像音乐史学者给巴洛克取名一样，是按照其风格而取名的。这一名称原是艺术史学者们专门用来指十七世纪末十八世纪初法国的装饰性艺术的。这一时期的法国建筑中，巴洛克式的雄伟、严峻的风格分解或者柔化，成为类似贝壳制品（法语为 rocaille）式的线条。由此发展出一种新颖的、绚丽的、优美的、富有想象的风格。像所有的法国文化及趣味一样，这种风格也迅速传遍欧洲，在德国南部及奥地利特别风行。如果说音乐和建筑等其他艺术的演变完全一样，那是不恰当的，但在音乐中也可以看到浓墨重彩让位于优美、纤细的精雕细琢，尤其在键盘乐中发挥得淋漓尽致，很多一流的作曲家写了极尽装饰能事的乐曲，著名的洛可可风格的作曲家当数法国的库普兰，在德国采用这种风格的是

巴赫的同时代人泰勒曼和马特松，意大利作曲家有 D·斯卡拉蒂。在 C. P. E. 巴赫、海顿、莫扎特等人的作品中犹可见到洛可可风格的余韵。

另一个名词也来自法语 galant(华丽风格)，顾名思义是“华丽”，其实用于艺术风格，它的含义更要丰富得多。首先是指欢乐，这是一种直率的、任性的欢乐：感官的欢乐，它有别于道德的说教及更深刻的艺术境界，也意味着一种优雅和尘世的趣味。在音乐上它首先是流畅的旋律，摒弃了复杂的对位手法；其旋律听来使人感到极为清晰，因为伴奏部分很清淡，通常用通奏低音（如羽管键琴）演奏固定的音型或者很慢地进行，绝不会对旋律喧宾夺主。华丽风格的乐曲最理想的表演媒介是人声，康塔塔或歌剧选曲（最好是爱情歌曲）；作曲家通常把乐句分得简洁而又规律，用一种可以预测的问答式进行，歌者的声音较为朦胧但却极富表情。另一种流行的表演媒介是长笛（替代老式的和音色明亮的竖笛），人们特别欣赏它那优雅而柔和的色彩。华丽风格也指舞蹈节奏的使用，巴赫等人在他们的键盘乐组曲中采用的外加乐章之一，即称为“华丽曲”(galanteries)；它意味着常常

使用一些固定的、短小的旋律乐句，一如姿态优雅的鞠躬和礼仪。

“华丽风格”一词在1700年后才使用，此种风格的流行是在十八世纪二十年代以后，十八世纪中叶为其全盛时期，即巴赫、亨德尔一辈的作曲家消失而新的一代崛起之际。巴洛克时代大师们的富有驱动性的低音声部（它能赋予乐曲一种活力）此时让位给较为迟缓的低音进行，只起到衬托上面主要声部的作用而已。巴洛克时期常用的赋格织体也被取代，此时上面的声部轻而易举地取得了统治地位，其次才是低音，而中间声部已无容身之地。巴洛克音乐中，长而不规则的乐句被较短的乐句取代，它们往往是两小节或四小节的，听者能感觉到后继的乐句大约将是怎样的。



交响乐团气势磅礴的

音乐语言变革之所以发生，主要原因是新思潮的出现，即启蒙运动。十八世纪早期这个重大的变动已出现于哲学以及像英国的牛顿、法国的笛卡儿那样的科学发现的觉醒，理性与人道的观点受到重视，神秘与迷信逐渐褪色。启蒙运动的目标之一就是要将文学艺术普及到普通的男女中间去，使中等阶级也

可分享过去只有贵族才能享受到的东西，艺术应该充实和丰富人们的生活。因此人们发现在十八世纪初期，歌剧这一形式不仅是专供私人宅邸演出和仅用意大利语言，而且也向公众开放并用各个国家的民族语言。在法国出现了喜歌剧(opera comique)，歌曲与对白穿插进行，故事情节是老百姓日常生活中所发生的事。十八世纪二十年代喜歌剧已在巴黎集市的场子上演出。比之宫廷歌剧来，它的内容更适合人民大众的口味。

在英国，十八世纪三十年代开始，贵族们尚在欣赏意大利歌剧，中产阶级却喜欢带有对白的、曲调质朴动听的轻型歌剧，此种情况不仅发生在伦敦，而且遍及全国各地。此种类型的歌剧在十八世纪中期经译成德语后在德国的柏林及汉堡等地上演，促进了产生德国自己民族形式的此类歌剧，即歌唱剧(Singspiel)。就是在歌剧的故乡意大利，十八世纪初已出现用地方语言的喜歌剧，如在威尼斯、那不勒斯等地。此类歌剧所用题材接近人们的日常生活，曲调动听；相形之下，取材古代或神话中的故事和人物就显得不易理解，其音乐也较乏味。

十八世纪时出了许多为家庭用的乐器演

奏教材。作曲家们也为家庭使用的目的而创作乐曲，它们在演奏技术上虽较简单而易于掌握，却仍然优美动听，演奏起来饶有兴味。这就是上述引起风格转变的原因，转向更有规律的和旋律的风格。

并非仅是歌剧吸引着新的观众，十八世纪时音乐会的活动已经开始。以前，器乐曲主要在宫廷或上流社会人物的家庭中表演，现在出现了全新的局面，人们（通常是既有音乐爱好者又有专业音乐工作者）集合在一起举行音乐会，娱乐自己（有的赖以为生）和款待前来的听众。在较大的城市里从事音乐的专业人员很多，伦敦和巴黎首先举办定期的管弦乐队音乐会，其他城市很快效仿。宫廷乐队也常举行售票的音乐会。特别是在十八世纪后期，音乐会的活动迅速发展。杰出的演奏家从一个城市到一个城市举行巡回演出。当地有名的艺术家也举行年度的“慈善”音乐会（演员仍然能拿到报酬）。



浪漫主义强调单个的人，也许可称为旧时代的个性

管弦乐队这一团体组织日益成形，音乐会向公众开放当时是一件新鲜事。为适应此种需要，作曲手法亦需更新，要求乐曲有更为逻辑和清晰的形式，以吸引听众的注意力和兴趣。适应这一时代形势的要求，新一代的作

曲家从此兴起，其中的三巨头是海顿，莫扎特和贝多芬。这就是所谓维也纳古典乐派。

海顿、莫扎特、贝多芬三人都在十八世纪八十年代到十九世纪二十年代在维也纳活动，他们之间互有影响。他们都是运用奏鸣曲形式的大师，写出了奏鸣曲、交响曲、四重奏这类体裁的不朽佳作；他们也都致力于主题的展开以及利用调性的配置来给抽象的形式注入细致微妙的表情。虽然三人都写过歌剧，但是真正在歌剧中留下了璀璨名篇的只有莫扎特，而且也确实没有称得上“古典主义”的歌剧风格存在。主要是这些大作曲家的器乐曲给了当时以及整个十九世纪以巨大影响。除了贝多芬后期的作品显得较为艰深外，这三人的作品都既深刻而又通俗易懂，这也促进了从这一时期开始的音乐从此走向世界。



提琴在音乐的历史中有着举足轻重的位置

而巴赫和亨德尔的作品仍仅限于在中部德国及英国流传，而海顿的作品不仅在他受雇的贵族宅邸演奏，而且在维也纳、巴黎、伦敦都能听到；莫扎特以演奏家的身份漫游全欧，演奏他自己的作品；贝多芬的作品从1805年后也是在欧洲到处都能听到。





无惮的散泻，
便有了若明若暗的纠缠，
也有了慷帛的流苏。

无言独上西楼，月如钩。寂寞梧桐深院锁清秋。

剪不断，理还乱，是离愁。别是一番滋味在心头。

这个七十年前盛极一时的女人独爱“月”，这似乎已人人知晓。算来大约是月亮与她性格相近之故吧。一样的冷清、一样的幽远，一样的悲欢离合由人去，一样俯首淡看世间路。

风、花、雪、月，张爱玲的一生也似乎是这样一个历程，先是如风一般惊世跃出，再是如鲜花锦簇一般声名扶摇直上，后又饱经磨难，如静夜雪色一般只是冷，只是孤单，最终有了繁极归简的月一般的明亮淡然。

那最后的一瞥，也是在中秋之前，月儿将圆未圆之际，喜欢的舞蹈、绘画都远去的了，身边只有如水的月光映照，是孤单、是寂寥，是别有一番滋味在心头。

别样的婀娜

"过往的华丽只留下一点累赘的回忆，女人头上披的黑累丝纱，头发上插的低瑁嵌宝梳子；男人的平金小褂，鲜红的绸腰带，毒药、药、匕首，抛一朵玫瑰花给斗牛的英雄，没有罗曼斯，只有罗曼斯的规矩。这夸大，残酷、黑地飞金的民族，当初的发财，因为太突兀，本就有噩梦的阴惨离奇，现在的穷也是穷得不知其所以然，分外地绝望。他们的跳舞带一点凄凉的酒意，可是心里发空，再也灌不醉自己，行动还是有许多虚文、许多讲究。永远是循规蹈矩的拉长了的进攻回避，半推半就，一放一收的拉锯战，有礼貌的淫荡。"

这是张爱玲描述探戈的一段，但也符合旧上海的缠绵　恻与苍白空虚，然而并是总有茫然无情的，在这个世纪初，毕竟人们还是抓住了些东西的，最后的，仅有的华丽缘的回忆。

激情如水

提到跳舞张爱玲有这样一番评论："中国是没有跳舞的国家。从前大概有过，在古装话剧电影里看到，是把雍容揖让的两只大袖子徐徐伸出去，向左比一比，向右比一比；古时的舞女也带着古圣贤风度，虽然单调一点，而且根据唐诗，'舞低杨柳楼心月'，似乎是较泼辣的姿态，把月亮都扫下来了，可是实在年代久远，'大垂手''小垂手'究竟是怎样的步骤，无法考查了，凭空也揣拟不出来。明朝清朝虽然还是笼统地歌舞并称，舞已经只剩下戏剧里的身段手势。就连在从前有舞的时候，大家也不过看看表演而已，并不参加。所以这些年来，中国虽有无数的人辛苦做事，为动作而动作，于肢体的流动里感到飞扬的喜悦，却是没有的。（除非在背人的地方，所以春宫画特别多。）浩浩荡荡的国土，而没有山水欢呼拍手的气象，千年万代的静止，想起来是有些可怕的。中国女人的腰与屁股所以生得特别低，背



在上海逸园舞厅的舞池

影望过去，站着也像坐着。

然而现在的中国人很普遍地跳着社交舞了。有人认为不正当，也有人为它辩护，说是艺术，如果在里面发现色情趣味，那是自己存心不良。其实就普通的社交舞来说，实在是离不开性的成分的，否则为什么两个女人一同跳就觉得无聊呢？

装扮得很像样的人，在像样的地方出现，看见同类，也被看见，这就是社交。话说多了怕露出破绽，一直说着'今天天气哈哈哈'，这'哈哈哈'的部分实在是颇为吃力的；为了要避免交换思想，所以要造出各种谈话的替代品，例如'手谈'。跳舞是'脚谈'，本来比麻将、扑克只有好，因为比较基本，是最无妨的两性接触。但是里面艺术的成分，如果有的话，只是反面的：跳舞跳得好的人没有恶劣重拙的姿态，不踩对方的脚尖，如此而已。什么都讲究一个"写意相"，所以我们的文明变得很淡薄。

外国的老式跳舞，也还不是这样的，有深艳的情感，契诃夫小说里有这么一段，是我所看见的写跳舞最好的文章。

'……她又和一个高大的军官跳波兰舞；



张爱玲手绘《谈跳舞》插图

他动得很慢，仿佛是着了衣服的死尸，缩着肩和胸，很疲倦的踏着脚。——他跳得很吃力的，而她又偏偏以她的美貌和赤裸裸的颈子鼓动他，刺激他；她的眼睛挑拨的燃起火来，她的动作是热情的，他渐渐的不行了，举起手向着她，死板得同国王一样。

看的人齐声喝彩："好呀！好呀！"

但是，渐渐的那高大的军也兴奋起来了；他慢慢的活泼起来，为她的美丽所克服，跳得异常轻快，而她呢，只是移动她的肩部，狡猾地看着他，仿佛现在她做了王后，他做了她的奴仆。'"

"现在的探戈，情调和这略有点想像，可是到底不同。探戈来自西班牙。西班牙是个穷地方，初发现美洲殖民地的时候大阔过一阵，阔得荒唐闪烁，一船一船的金银宝贝往家里运。很快地又败落下来，于是过往的华美就只留下了一点累赘的回忆。

但这种华丽，这种　唆，是现代人并不喜欢的，因此探戈不甚流行，舞场里不过偶然请两个专家来表演一下，以资点缀。

美国有一阵子举国若狂跳着 Jitterbug，（翻译出来这种舞可以叫做"惊蛰"。）大家排

队开步走像在幼稚园的操场上，走几步，擎起一只手，大叫一声‘哦咦！’叫着，叫着，兴奋起来，拼命蹋跳，跳到筋疲力尽为止。倦怠的交际花，商人，主妇，都在这里得到解放，返老还童了，可是头脑简单不一定是稚气。孩子的跳舞并不是这样的，倒近于伊莎多娜·邓肯提倡的自由式，如果有格律，也是比较悠悠然的。”

其实以上这一段文字，讲得正是现今最风行的“国标舞”。



国际标准交谊舞，又称“体育舞蹈”，原名称做“社交舞”，英文为“Ballroom Dancing”，为欧洲贵族在宫廷举行的交谊舞会，法国革命后，Ballroom Dancing 流传民间至今。第二次世界大战后，美国人将该舞蹈散播到全球各地，并形成一股跳舞热潮，至今不衰。

经历一百多年的发展，“社交舞”从“社交”发展为“竞技”，将单一的舞种发展为摩登舞、拉丁舞两大系列的十个舞种，并在1904年成立了“英国皇家舞蹈教师协会”。这个组织将当时欧美流行的舞姿、舞步、方向等整理成统一标准，制定了有关舞蹈理论、技巧、音乐、服装等竞技的标准，公布为“国际标准交谊舞舞厅舞”（简称“国标舞”），为世界各国所

遵循，英国的黑池甚至成了“国标舞”的圣地。



国标舞中的拉丁舞包括：桑巴，伦巴，斗牛，恰恰，牛仔。这五个舞种无论在社交场合还是在体育舞蹈比赛中都广为流传。一般是两个人一起跳，一个男士和一个女士。持握姿势各有不同，有时亲密相拥，有时舞伴相互单手相握。这些舞中的姿势都已经标准化和分类成各种不同的级别以便于教学，有国际上统一的用语，技术，节奏，拍子。但是也不尽然，这些舞都有各种不同的起源。

舞蹈在所有的三种文化中有着举足轻重的作用：欧洲人，黑人和本土人在1569年，墨西哥的总督下令埋葬阿乏台克人的日历，因为黑人主要的娱乐已经变成舞蹈，并在那里流行起来。接着，总督颁布法令，跳舞只能在星期天和节日的下午2:00到6:00。



到了17世纪至18世纪，三种文化的逐渐融合导致了一种新的文化产生克立奥耳语。由于欧洲舞蹈传入拉丁美洲，他们逐渐接受了这种文化。在古巴，随着切分音节奏的流行，对面舞变成了哈巴聂拉舞（一种类似于探戈的舞蹈）。后来，随着与酒吧音乐节奏的融合，切分音变得越来越强变成了“son”的缩

写。1795年这种节奏就已在巴西使用，其中有一首歌（情歌）在19世纪之际之时在欧洲变得很流行。复杂的切分音节奏，现在已经成为所有拉丁舞的特征。



1924年，英国伦敦，由英国发起欧美舞，在广泛研究传统宫廷舞，交谊舞及拉美国家的各式士风舞的基础上，对此进行了规范和美化加工，于1925年正式颁布了华尔兹、探戈、狐步、快步四种舞的步伐，总称摩登舞。并将此种舞蹈首先在西欧推广并进行了比赛，继而又推广到世界各国，受到了许多国家的欢迎和喜爱。

1950年，英国“黑池”，由英国ICBD(世界舞蹈组织）主办了首届世界性的大赛“BLACKPOOL DANCE FESTIVAL 1950”（“黑池舞蹈节”），并把规范后的舞蹈命名为国际标准交谊舞，以后每年的五月底，在英国的“黑池”举办一届世界性的大赛。随着此种舞蹈在世界的不断推广，自身也得到了发展，摩登舞中又增加了维也纳华尔兹。

1960年，非洲和拉美一些国家的民间舞经过了规范加工后又增加了拉丁舞的比赛，拉丁舞也有五种舞：伦巴、恰恰恰、桑巴、牛仔、斗牛。



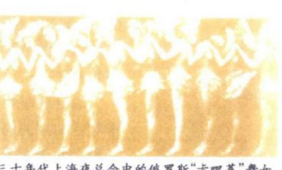
此外，张爱玲在文章中也曾屡次提到摩登舞。其实，摩登舞和拉丁舞风格迥异。摩登舞除了探戈外，都源于欧洲大陆，它的音乐时而激情昂扬，时而缠绵性感，动作细腻严谨，穿着十分讲究，体现欧洲国家男士的绅士风度和女士们的妩媚。男士需身着燕尾服，白领结；女士则以飘逸，艳丽长裙表现出她们的华贵、美丽、高雅、闺秀之美态。

拉丁舞除斗牛舞外，都源于美洲各国，它的音乐热情洋溢，奔放特具节奏感。以淋漓尽致的脚法律动的引导，自由流畅，展现女性优美线条，动人入情，气氛迷人，生动活泼，热情奔放，充分表达了青春欢乐的气息，男士展现骠悍钢强，气势轩昂，威武雄壮的个性美。



华尔兹的先驱是 Boston，大约在 1874 年被一个很有影响的“Boston Club”从美国引人并传入英格兰。然而，仅在 1922 年后，华尔兹就像探戈一样风靡一时。奇怪的是当时的男女舞伴是一个跟着一个跳舞的，一点也不像现在那样。一战后华尔兹立即成形了很多，1921 年她的基本步伐就规定为：出脚，出脚，并脚。当 1922 年时 Victor Sylvester 获得了冠军，当时英国华尔兹节目只包括了右转、左转、转向(比现在初学者所学的还少)。1926 到

1927 年华尔兹得到了相当大的提高，基本动作变成了：出脚，旁脚，并脚。因此，很多变化步才成为可能，皇家舞蹈教师（ISTD）已对这些步伐作了标准化，规范化，现在其中的很多步伐仍在跳。



三十年代上海夜总会中的俄罗斯“卡吧莱”舞女

而其中最具盛名的维也纳华尔兹的起源要追溯到 12、13 世纪并发现于一种叫做“Nachtanz”舞。维也纳华尔兹起初来自巴伐利亚，过去称之为“German”。然而，另外一些人对维也纳华尔兹的这个起源持有疑问。1882 年 1 月 17 日，有一篇出现在巴黎杂志上的文章——“La Patrie”（祖国），声称华尔兹是 1178 年首次在巴黎出现的，当时不是叫华尔兹这个名字，应该是以普罗旺斯（法国东南部一地区）的 Volta 命名的。大概这种舞是 3/4 节奏，其法国人认为他们是维也纳华尔兹的先驱。

第一支华尔兹舞曲是在 1770 年出现的，1775 年传入巴黎，但过了一段时间才变得很流行，1813 年 Byron 先生谴责华尔兹舞是不贞洁的，1816 年华尔兹才被英格兰人所接受，但对华尔兹的争论远没有停止。1833 年，



Celbart 小姐出版了一本名为“Good Behavior”的书，据书上她称华尔兹是“一种少女跳的过于放纵的舞蹈”（尽管当时已允许已婚女士跳华尔兹）。

恰恰恰是拉丁舞中的新秀这种舞是在五十年代初期美国的舞厅里首次出现的，是从一种名叫曼波舞的舞蹈发展而来的。紧随着曼波舞的出现，另一种节奏就繁荣起来，最终风靡全球，它就是恰恰恰。它的音乐比曼波舞稍慢一点，节奏也更简单明快。恰恰恰带给人一种快乐，轻松，逗趣，还有点聚会的氛围。后被简称为恰恰。

桑巴源于巴西，是巴西的一种民间舞蹈，在当地的 Carnaval 从 Bajao 到 Marcha 有很多种桑巴舞。为了将桑巴舞的特点表现出来，舞者必须欢快，煽情，激昂的表演。今天桑巴里的很多动作都要求，舞者盆骨倾侧。这个动作很难完成，但没有它桑巴就失去了特有的魅力。1914 年以前，它是靠巴西的一个叫“Maxixe”的人出名的。初次尝试把桑巴介绍到欧洲舞厅是在 1923 – 1924 年，但到了二战，桑巴才在欧洲流行起来。

桑巴有着特有的节奏，其中以富有巴西特点的乐器著称：起初称为 tamborim，chocalho

,reco－reco,和 cabaca。

伦巴起源于古巴，是一种典型的强节奏舞蹈。它已经成为所有拉丁舞中的经典,现在很多基本动作大都是那些用女性魅力展现出来的古老的故事。一套优美的舞蹈编排中,总是含有“逗趣,追逐”的要素;男伴先是被引诱然后被拒绝。


华尔兹

斗牛舞起源于西班牙，是由斗牛士在斗牛时的基本动作发展而来。在斗牛舞中,男伴(斗牛士)的角色比其他任何舞中都重要。女士则扮演红抖篷或牛,视情况而定。斗牛舞是在 1920 年风靡一时的。

拉丁舞中斗牛舞可能是初学者最后才学到的一种舞。这是因为它是建立在以前的舞蹈编排基础之上的，而且它学起来相当困难并且难以提高。

牛仔舞起源于美国，是由一种叫“吉特巴”的舞蹈发展而来,牛仔舞剔除了“吉特巴”中所有的难度动作,增加了一些技巧。最早对牛仔舞的记载是由伦敦舞蹈教师 Victor Silvester 于 1944 年在欧洲出版的一本介绍牛仔舞的书。波普,摇滚,美国摇摆舞都对牛仔舞有着一定的影响。牛仔舞是一种节奏快,耗体力的舞。



一战前探戈首次在欧洲出现，每分钟36小节。它起源于Buenos Aires(阿根廷)，在那儿首次出现在“Barria de Las Ranas”（Buenos Aires的犹太人区），然后以“Baile con corte”(一种有停顿的舞蹈)这个名字而出名。Buenos Aires的人们通过两种方式改变了这个舞，首先是将所谓的“波尔卡节奏”变成了“哈巴涅拉节奏”,然后他们将这种舞称之为探戈。

1900年以前，一些业余爱好者试着将探戈从阿根廷带到巴黎,但是没有成功。作为一种相当受欢迎的舞蹈，也是南美国家优美的创造，探戈起初却没有被欧洲的社会机构所接受。然而,在欧洲的郊区确有越来越多的人喜欢他。

法国的里维埃拉（南欧沿地中海一地区）的一次舞蹈比赛中，探戈获得了一次重大突破。探戈在那儿是如此得受那些狂热者的喜爱,以致于在巴黎立即就获得了赞誉,紧接着在欧洲的其它地方也是如此。

狐步舞产生于20年代并是以一个美国表演者——Harry Fox的名字命名的。起初每分钟跳48小节，20年代，这个拍子导致了每分钟50到52小节的快步舞与狐步舞相脱离，而继续慢下来的纯粹的狐步舞每分钟只

有 32 小节。在一战快结束时，慢狐步舞包括：基本步、三步、一个慢步和一个旋转。

30 年代变成了狐步舞的金色年代，因为当时狐步舞的音乐根据拍子都已标准化了。狐步舞最大的魅力在于，对于如此简单的一种舞，他那令人吃惊的各种解释，从旋转步到小跑步，从平滑步到波浪步，从普通的步法到高难度的步法，或者更多更多。

一战时快步舞在纽约郊区得到了长足发展，起初只在加勒比和非洲有人跳。后来，在美国的音乐厅初次登场就立即在舞厅里流行起来。狐步舞和快步舞有着相同的起源，20 年代时很多乐队都将慢狐步舞演奏的很快，因此引起很多人的抱怨。后来发展成为两种不同的舞，慢狐步舞的拍子被减慢了下来，而快步舞则变成了狐步舞的快版本，每分钟 48 小节。Charleston 对快步舞的发展有着深远的影响。

足尖的旋律

芭蕾，芭蕾，是足尖的舞蹈，只支撑于方寸之间的美丽，而这美丽也即是缥缈的。

提起芭蕾，张爱玲说过如此一番话：



芭蕾就是足尖的舞蹈

“在上海的高尚仕女之间，足尖舞被认为非常高级的艺术。曾经有好几个朋友这样告诉我：‘……还有那颜色！单为了他们服装布景的颜色你也得去看看！那么鲜明——你一定喜欢的。’他们的色彩我并不喜欢，因为太在意想中。阴森的盗窟，照射着蓝光，红头巾的海盗，觳觫的难女穿着白袍，回教君王的妖妃，黑纱衫上钉着蛇鳞亮片。同样是廉价的东西，这还不及我们的香烟画片来得亲切可念，因为不是我们的。后宫春色那一幕，初开幕的时候，许多舞女扮出各种姿态，凝住不动，嵌在金碧辉煌的布景里，那一刹那的确有点像中古时代僧侣手抄书的插画，珍贵的‘泥金手稿’，细碎的金色背景，肉红的人，大红，粉蓝的点缀。但是过不了一会，舞女开始跳舞，空

气即刻一变，又沦为一连串的香烟画片了。我们的香烟画片，我最喜欢它这一点：富丽中的寒酸。画面用上许多金色，凝妆的美人，大乔二乔，立在洁净发光的方砖地上，旁边有朱漆大柱，锦绣帘幕，但总觉得是穷人想象中的富贵，空气特别清新。”

芭蕾总是恍惚而甜蜜的，就算是表现死亡，也是朦朦胧胧地，如眼前晃动的影子一般，掠过来，掠过去，是抓也抓不住的现实。

古典芭蕾

张爱玲所说的芭蕾一般是经过改良的古典芭蕾，是依旧有着那样夏夜薰香的微风的。

古典芭蕾的基本技术有完整的、规范化的科学体系，它从1661年法国皇家舞蹈学院成立时开始建立基础。



古典芭蕾如夏夜微风，使人迷醉

当时，学院的13位院士（舞蹈教师和编导）在P·博尚的主持下，广泛搜集民间舞蹈和宫廷舞蹈，把它们按照宫廷舞会和舞台演出的需要加以整理、规范，规定了古典舞蹈的5个基本位置，作为一切古典舞蹈动作的基础。并且在这个基础上规定了古典舞蹈常用的基本步法、基本舞姿和基本动作，统一用法

文术语命名从而奠定了古典芭蕾基本技术体系的基础，至今仍在沿用。此后，经过几代芭蕾演员、教师和编导不断地充实和发展，古典芭蕾基本技术更加丰富。

19 世纪 20 年代起，脚尖舞技巧越来越广泛地被采用，双人舞的脱举技巧也开始发展，古典芭蕾技术难度和表现力大大提高。意大利舞蹈家 C・布拉西斯系统地整理归纳了古典芭蕾技术发展的成果，于 1820 年在米兰出版了《舞蹈艺术理论与实践概论》一书。这本书成为意大利舞派的经典，被公认为古典芭蕾理论和技术教学法最早的著作。他的学生 E・切凯迪出色地实践并发展了他的观点，使古典芭蕾技术体系更加完善。前苏联舞蹈教育家。

不久，A・R・瓦加诺娃吸取了法兰西舞派和意大利舞派的优点和特长，结合俄罗斯民族的开阔、舒展、有力、朴实等特点，总结了当代舞蹈家的成就，写了《古典舞蹈基础》一书，于 1934 年出版，成为俄罗斯—苏联舞派训练方法的代表作。同时也对世界各地的芭蕾教学活动产生了深远的影响。

传统的古典芭蕾技术建筑在外开、伸展、绷直的审美基础之上，它包括：5 种脚的基本

位置、3种基本舞姿：如“阿拉贝斯克”、“阿蒂丢德”和“埃卡泰”；腿部技巧：各种“巴特芒”——包括腿的伸展、射出、打开、屈伸、抬腿、踢腿等以及腿的划圆圈；各种幅度和各种舞姿的跳跃；各种旋转和转身；击腿技巧；各种舞步和连接动作；女子的脚尖舞技巧；双人舞的扶持和托举技巧；以及“波德布拉”等。

古典芭蕾的这些基本技术动作，就象字母一样，编导可以运用这些元素，按照不同角色的个性、身份、情绪以及这个角色在剧情发展中的地位和作用，把它们按特定的结构手法加以编排、组合，组成形象化的舞蹈语汇，以表达剧情，创造出各类富有艺术魅力的舞蹈形象。

张爱玲提到芭蕾，想必是一定看过古典芭蕾的双人舞，想必也是知道双人舞抑即是古典芭蕾的精髓。

古典芭蕾双人舞在概念上不仅仅是“两个人跳舞”，它有两个规定性的含义：第一、这是长期以来形成的一种特定的表演格式；第二、也是一种特殊的表演技艺。

19世纪中期以后，国际芭蕾活动中心逐渐自西欧东移，俄罗斯芭蕾开始崛起。对俄罗斯芭蕾学派的确立影响最大的法国古典芭蕾

编导大师马里乌斯·彼季帕，首创芭蕾舞剧里男女主人公共舞的（包括慢板合舞、男、女变奏独舞和快板合舞）的三段体舞蹈表演格式。久而久之，双人舞不仅成为一种公认的固定格式在舞剧中保留下来，而且常常脱开舞剧单独在晚会上表演。人们经常可以看到，古典舞剧中的双人舞作为芭蕾艺术的精华在晚会上表演。



双人舞在芭蕾中有着举足轻重的地位

在舞剧里，双人舞往往是男女主人公表演的核心舞段，占据着十分重要的位置。特定的戏剧情景，主人公的性格与心态的外化，各类芭蕾技巧的巧妙组合，构成芭蕾双人舞特有的光彩，而它的炫耀式表演，不仅观众喜闻乐见也为芭蕾明星展示精湛技艺提供了机会。演员们按照原剧应有的情绪，尽力炫耀着自己的拿手绝技，比如女演员连续不停地三十二圈单足旋转，男演员各种复杂的空中变体腾跃等，均创造着激动人心的舞台效果。尤其几段著名舞剧中的双人舞，经过世代各国艺术家的补充、改进，精雕细琢，愈益丰富、精美、凝练，不愧为芭蕾舞剧的华彩乐章。

譬如：《吉赛尔》双人舞，在如泣如诉的乐音中展开“人鬼情未了”的交流，而舞者轻灵的漂浮感，写出了典型浪漫主义芭蕾的无尽

韵味。《胡桃夹子》双人舞梦幻般的柔美、流畅，灌注了音乐在的品性。华丽高贵、大方的《睡美人》双人舞一出场，顿然创造了光彩四射的艺术效果。富于诗情画意的《雷蒙达》双人舞，细腻地述说着。与深沉矜持的舞段皆不同，独具一格的《威尼斯狂欢节》，热情、幽默，把轻松愉快的气氛洒遍全场各个角落。《海盗》双人舞缠绵中带着粗犷豪放的“海盗”性格。极具感染力的《唐·吉诃德》双人舞裹挟着骠悍帅气的西班牙风格，发散着灼人的热度。这些经典性的芭蕾双人舞舞段，是演员们激情勃发与严谨规范相结合的产物，是他们在舞台上创造的芭蕾美的浓缩、美的集束、美凝结体，是人们情感与情绪的共振。

凡华美的事物必然伴随着艰难的进取，芭蕾双人舞的观赏价值也体现在它愈来愈高难的维度上，而这些常演常新的舞段吸引人之处，主要在表演者的个人魅力。双人合舞（不论是慢板或快板）要求男女双方和谐默契，整个舞段浑然一体；而变奏一般都包含复杂的高难技巧。因此，双人舞是对芭蕾演员技艺的全面检验。

由于芭蕾双人舞作为一种特殊的技艺，是由男女演员共同完成舞蹈。它也分为地面

(男演员扶持女演员做各种舞姿、动作、技巧)和空中（男演员托举女演员至空中完成舞姿技巧）两大部分，这是与芭蕾技巧分类相一致的，可以说，双人舞是芭蕾技巧的延伸与升华。实际上双人舞的绝大部分舞姿、动作和技巧，都是芭蕾固有的舞姿动作和技巧，只不过经由两人配合而更夸张、放大，也更惊险、更优雅了。



双人舞能否成功，要看其中的"小关节"

一对双人舞演员能否达到品质要求，主要在男演员。即使动作连接之间的"小关节"，男女双方的配合也是靠男的手掌发出信号，二人方能默契一致。至于空中托举时男演员显得力量颇大，倒可以反过来讲女方的作用也不可忽视，而非全凭男方举重。每次做离地的托、举、抛之前，男方给女方以轻微信号，而两人一致发力；女方要屏气、收紧全身肌肉并迅速完成舞姿；同时，配之以男方的爆发力——只在这时男演员才将女演员举起来。

芭蕾双人舞最重要的品质要求，亦是最高水准的表演，只用两个字即可概括——默契。

芭蕾华裳

提到张爱玲看芭蕾，就必须提到芭蕾的

华裳。张爱玲在《谈跳舞》中讲到芭蕾这一节也是她细细讲到的。如：红头巾的海盗，觳觫的难女穿着白袍，回教的妖王妃，黑沙衫上钉着蛇鳞亮片……。”



芭蕾华裳总是令人眼花缭乱

芭蕾服装最初是从宫廷舞会服装演变而来，女子穿拖地长舞裙和紧身胸衣，男子穿长外套和长袜，外罩以短灯笼裤或用鲸骨支撑的短裙，都很笨重，佩戴的饰物也很繁复。后来男子改穿希腊式长袍，有的舞剧人物也穿民间服装。

18世纪法国舞蹈家卡马尔戈、J.—G.诺韦尔相继剪短女舞裙，以利于舞蹈技巧的发挥。直到19世纪浪漫主义舞蹈家M.塔利奥尼等人才彻底进行改革，使用了专门的芭蕾舞裙（长裙，由几层薄纱打褶重叠而成），第一次用于1839年演出的《仙女》中；后来又进一步改造成为短舞裙“蒂蒂”，上身则有紧身胸衣与之相连接。

而男子服装仍为短外衣或衬衣加背心，再加上长袜裤。主要演员的服装要比伴舞队更有特点，颜色突出。19世纪后期随着工业的发展舞蹈服装更趋简化，并采用了更薄的材料（如网眼纱、尼龙透明纱等）。

而芭蕾舞鞋也有其特点。在宫廷芭蕾时

期，男女都穿皮制带跟舞鞋，后来又改为软底布质或缎质舞鞋。女子表演脚尖技巧时所穿的脚尖鞋起源于19世纪初，具体年月无从查考，西欧有的史家说是塔利奥尼所首创，苏联史家则断言首创者是A. 伊斯托米娜。

但一般说男演员的标准舞鞋还是软底鞋。脚尖舞鞋是在普通舞鞋的鞋尖部分增垫棉花或轻质木楦，并在鞋尖上用线缝衲多次而成。它可以支撑女演员长久地站立和脚尖行走、跑和跳。它的发明大大提高和丰富了女子舞蹈的技巧和表现力，有助于浪漫主义芭蕾的轻盈欲飞的仙女和精灵的形象塑造。此外脚尖鞋的使用和脚尖舞的技术使芭蕾与其他种类的舞蹈区别开来。

与民间舞和现代舞相对而言，芭蕾作为一种高贵的西方古典舞，与日常生活的距离是最远的。而在生活与艺术这条从标线上，它是最为艺术化的一种舞蹈。脚尖鞋的发明将舞者身体的重量支撑“面”缩小成“点”，有效减小与地面的磨擦力，提高旋转的速度，造成风驰电掣的效果、超凡脱俗的幻觉。

脚尖鞋的使用能够将原本修长的舞者的肢体线条进一步拉长，以延伸这种特定的美感，加大芭蕾艺术与日常生活的距离，形象生

动地体现出“距离即美”的古典美学原则。

因此，芭蕾的动作语言最适合表现那种可望而不可及的仙凡之恋的内容。

交响芭蕾

本来，芭蕾就同音乐有着密不可分的关系，二者交融创造出奇妙的艺术效果，使芭蕾剧场亦若音乐厅，欣赏芭蕾即兼获聆听音乐会。然而自三十年代列昂尼德·马辛首推“交响芭蕾”作品，其后又流行于世以来，似乎芭蕾同音乐的关系又向上提升了一格。细想起来，此前芭蕾音乐的功能主要还是伴奏，即便伟大的柴可夫斯基，其作品的音乐形象与戏剧性格在化为舞台形象前，并未显露光彩，譬如《天鹅湖》，倒是经过伊万诺夫和彼季帕的体现（或曰诠释，翻译）后，才又改编成交响组曲风靡世界。

但交响芭蕾取用的并不是这种专门为芭蕾写的音乐，而是有点象信手拈来任何音乐就编舞。她与人们习惯欣赏的芭蕾是很不同的。不仅没有情节线索，甚至连名字都没有，干脆用无标题音乐的曲体、曲式命名——《协奏曲》、《奏鸣曲》等等；于是，呈现在人们面前的就象是音乐本身——用人体线条和动作组

合，在舞台空间绘出带象征性色彩的音符、乐谱，绘出了乐句、乐段和乐章。交响芭蕾将音乐视象化了，不是“听”音乐而是“看”音乐，甚至也不是通常意义的用舞蹈去阐述、解释、体现音乐，只是把音乐变成人体运动而已。

交响芭蕾因此而不好琢磨。她是那样地抽象，但不可谓不美，不可谓不抒情，不可谓没有撩拨人的魅力。在《巴罗克协奏曲》里，双人舞、独舞、群舞在同一时刻、同一节拍中相互交错，令人目不暇接，恰似一支交响乐队在演奏；那不是透过明亮的音色、清晰的线条、规范的动作与之相得益彰地组合，描绘着形象化的音乐图形吗？而严格按乐章编排的《兴奋曲》，那充满活力的先导——集体双人舞，映衬了继之进入的“挽歌”愈显深沉；由男性表达的宽广旋律和异常轻盈快捷的尾声，向人们传输着层次丰厚的意蕴。费加宁的《协奏曲》有着俄罗斯民族的豪迈奔放，大起大落的调度，影射心境的天幕光，传达了与乐曲同步苦追寻的情感。而吴祖珊的作品则使人觉得别有一番机巧在内边，那如和弦一般雄浑又可以分辨不同声部对比的群舞场面、那富于流动性的巧妙的动作组合，自然是一种音乐的动态诠释；就是那融合于舞蹈性质的色光

变化也给人留下深刻印象，玫瑰色显得温情脉脉，湛蓝色诱人遐想，暗绿色的光晕则增加着神秘感。这里分不清是音乐和舞蹈的色调濡染了整个舞台，还是奇妙的色光揭示了音乐舞蹈内在的色泽。这种缤纷绚丽而又不杂芜混乱的舞蹈诗章，让人领受着和谐的美感，恬适的情态。

交响芭蕾的出现，是对古典芭蕾的突破——朝向另一方向。戏剧芭蕾的构成要素，离不开一个核心故事；交响芭蕾则不然，把舞蹈同故事剥离开来，变得抽象而愈加音乐化也愈加诗化。对于不熟悉芭蕾的观众来说，交响芭蕾比戏剧芭蕾可能更加难懂，可她的赏心悦目是难以比拟的，所以从某个角度看交响芭蕾反倒更加接近观众。诚如中国绘画，不象西洋油画那样逼真写实，而是运用线条和空白造出意境，给人以想象的空间，让观者自己去创造地想象其真实感。交响芭蕾把芭蕾艺术带到一个新的环境，这里不再刻意说明什么，而是充满动感充满旋律充满美——一切靠自己去想象。

交响芭蕾的舞蹈语汇的大部分，并没有超出传统古典芭蕾的范围，原有的舞姿、动作、技巧经过高明的编导之手重新剪裁、重新

缝合，变得那样令人耳目一新，那样行云流水、顺遂妥贴。如此驾轻就熟地编排古典芭蕾语汇，第一要富于想象力，能够突破旧程式另辟新径；第二则需熟谙芭蕾之舞韵。芭蕾的每个动作舞姿技巧，自有其符合人体解剖学原理的规律，只有顺其道而幻化，才能创作出“律动和谐之中，出人意料之外”的上乘作。

情景芭蕾

芭蕾舞剧也曾提起过张爱玲的些微兴趣，她在文章里也曾详细地介绍过舞剧《科寨亚》。

《科赛亚》里的英雄美人经过许多患难，女的被献给国王，王妃怕她夺宠，放她和她的恋人一同逃走。然而他们的小船在大风浪里沉没了。最后一幕很短，只看到机关布景，活动的海涛，天上的云迅速往后移，表示小舟的前进。船上挤满了人，抢救危亡之际也还手忙脚乱摆了两个足尖舞的架式，终替全体下沉，那样草草的悲壮结局在我看来是非常可笑的。机关布景，除了在滑稽歌舞杂耍(veudeville)里面，恐怕永远是吃力不讨好。看惯了电影里的风暴，沉船，战争，火灾，舞台上的直接表现总觉得欠真实。然而中国观念喜



欢的也许正是这一点。话剧《海葬》就把它学了去，这次没有翻船，船上一大群人之间跳下了两个，扑咚蹬在台板上，波涛汹涌，齐腰推动着，须臾，方才一蹲身不见了。船继续地往前划，观众受了很大的震动起身回家。据说非得有这样的东西才能够把他们送走，不然他们总以为戏还没有完。”

而现代芭蕾拥有多部著名舞剧，总是经典，既然张爱玲曾在文章中仔细提过，那么，姑且不论好坏，先来看几部吧。



《天鹅湖》中的四只小天鹅

芭蕾舞剧中最富盛名的就算《天鹅湖》了，就算对芭蕾没什么了解的人，也一定知道这部舞剧。它主要讲王子齐格弗里德成年之日，与一群青年朋友无拘无束地在远离王宫城堡的花园中玩乐。严厉的母后突然驾临，她轰走了村姑，愤然拂袖而去。郁郁寡欢的王子看到一群天鹅飞过，动了打猎的念头，随即独自追往天鹅湖。

在幽静的湖畔，借着朦胧月色，王子发现了天鹅的秘密——她们是少女变成的。他为其中一位美丽的公主奥杰塔所倾倒。奥杰塔被齐格弗里德的真诚所动，告诉他是魔王罗特巴尔德施法将她们变为天鹅囚禁于此，只有坚贞的爱情才能让她们回复人间生活。王子

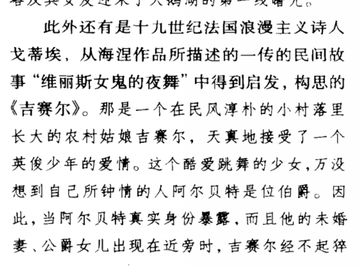
发誓永远忠于对奥杰塔的爱。

在为齐格弗里德选妃的舞会上，王子仍念念不忘心中的天鹅姑娘，拒绝了所有候选人。魔王带领他的女儿奥吉莉娅突然闯入，由于她酷似奥杰塔，使王子受骗了。正当他宣布奥吉莉娅是自己的意中人时，奥杰塔飞临窗外，王子始知上当，绝望地朝天鹅湖奔去。

此时湖岸被阴郁气氛笼罩着，奥杰塔向女友们悲诉王子变心的情形。齐格弗里德赶来了，他激动地表白心迹，重申对奥杰塔的爱情始终不渝。狂怒的魔王掀起风暴，搅翻湖水，企图毁灭这对忠贞情侣。王子奋起而同恶魔搏斗，在爱情地鼓舞下终于获得胜利。奥杰塔及其女友迎来了天鹅湖的第一线曙光。



舞剧《吉赛尔》



此外还有是十九世纪法国浪漫主义诗人戈蒂埃，从海涅作品所描述的一传的民间故事“维丽斯女鬼的夜舞”中得到启发，构思的《吉赛尔》。那是一个在民风淳朴的小村落里长大的农村姑娘吉赛尔，天真地接受了一个英俊少年的爱情。这个酷爱跳舞的少女，万没想到自己所钟情的人阿尔贝特是位伯爵。因此，当阿尔贝特真实身份暴露，而且他的未婚妻、公爵女儿出现在近旁时，吉赛尔经不起猝

然而来的沉重打击，丧失了理智，旋即离开了人间。

深夜的林中墓地，婚前被薄幸子弟遗弃的少女们的幽灵忽隐忽现。鬼王米尔达从墓中招引出吉赛尔之魂，使她加入怨女们的行列。当揭露阿尔贝特的守林人汉斯，由于热恋着吉赛尔，前来墓地悼念时，米尔达指挥怨女们将他围住，强迫守林人跳舞直至力竭，无情地把他推进沼泽。

阿尔贝特也来了。在幽灵们包围他时，吉赛尔挺身而出加以庇护。恼怒的鬼王命令她与阿尔贝特一起跳舞，片刻也不准停息。

晨钟敲响，黎明将至，吉赛尔同怨女们悄然隐没于林中。她用无私的柔情救护了阿尔贝特，而死里逃生的伯爵则陷入无尽的哀痛之中。

以及取材于塞万提斯的同名巨著，是彼季帕任俄国皇家剧院芭蕾指导后的第一部作品的唐·吉诃德。这个故事很多人都是耳熟能详的。虽然故事本身和小说关系不大，但舞剧的喜剧气氛，热烈而明快的舞蹈风格，使它在古典芭蕾剧目中独树一帜，不啻为一幅西班牙地方风情画卷。

性情古怪的唐·吉诃德终日沉湎于骑士小说，生出许多脱离现实生活的幻想。这天，他以邻人桑科为侍从，开始了“游侠骑士”的冒险生涯。

在巴塞罗那港口，唐·吉诃德卷入了一对情侣的爱情波折——理发师巴西利奥热恋着旅店老板的女儿基特莉。但老板罗连佐执意以富有贵族葛马齐为婿，被基特莉断然拒绝了，唐·吉诃德来到广场上，认定基特莉是自己的“意中人”，摆出一副“骑士风度”加以保护，与葛马齐发生了冲突。此刻桑科又惹了祸，唐·吉诃德仗义行侠，顾此失彼。一片混乱中，巴西利奥与基特莉双双出逃。

他们在蒙蒂亚尔平原被吉卜赛人抓获，由于私奔而身无分文，他们反倒受到吉卜赛人的掩护。接踵而来的葛马齐和罗连佐被吉卜赛人洗劫一空。唐·吉诃德也来了，他看到风车，误认为是妖魔，与之搏斗。一对恋人再次逃跑，葛马齐、罗连佐紧追不舍。

在一个小酒店里，基特莉和巴西利奥欢欣地与朋友们团聚在一起。罗连佐赶到，强迫女儿同葛马齐订婚。巴西利奥佯做绝望自杀，基特莉趁此向唐·吉诃德求助。老游侠义不

容辞，用长矛迫使旅店老板同意女儿自由择偶。葛马齐觉得受了侮辱，提出和唐·吉诃德决斗，结果被击败了。有情人终成眷属，唐·吉诃德向基特莉和巴西利奥祝福后，又踏上了征途。

七月的颜色

绘画是张爱玲一种久远的爱好，在她很小的时候她就曾写信给一个天津的玩伴。

“描写我们的新居，写了三张信纸，还画了图样。

……我母亲还告诉我画图的背景最得避忌红色，背景看上去应当有相当的距离，红的背景总觉得近在眼前，但是我和弟弟的卧室墙壁就是那没有距离的橙红色，是我选择的，而且我画小人也喜欢给画上的红的墙，温暖而亲近。”

到她岁数渐大，她喜欢的画家仍然也多了起来。于是就有了那些篇说画的文章，现下，就一一来细看一番。

浮世绘

张爱玲是很神情于日本浮世绘的，她曾这样写道：

“日本美女画中有著名的《青楼十二时》，画出艺妓每天二十四个钟点内的生活。这里的画家的态度很难得到我们的了解，那倍异的尊重与郑重。中国的确也有苏小妹、董小宛之流，从粉头群里跳出来，自处甚高，但是在中国这是个性的突出，而在日本就成了一种制度——在日本，什么都会成为一种制度的。艺妓是循规蹈矩训练出来的大众情人，最轻飘的小动作里也有传统习惯的重量，没有半点游移。《青楼十二时》里我只记得丑时的一张，深宵的女人换上家用的木屐，一只手捉住胸前的轻花衣服，防它滑下肩来，一只手握着一炷香，香头飘出细细的烟。有丫头蹲在一边伺候着，画得比她小许多。她立在那里，像是太高，低垂颈子太细，太长，还没踏到木屐

上的小白脚又小得不适合，然而她确实知道她是被爱着的，虽然那时候只有她一个人在那里。因为心定，夜显得更静了也更悠久。”

其实浮世绘最早起源于江户时代的月历。

而不论是哪一个国家哪一个地域的人，元旦时，通常会做一件事：换新月历。而这个月历，其实正是引发浮世绘发展的原动力。



张爱玲的提到的《山姥与金太郎》

江户时代的月历，又名“大小历”，大月有三十天，小月有二十九天，大多分成两张细长的纸，贴在房里的柱子上或厨房内。因是日用品，一般都很乏味，没什么好看的。

于是一些文人与富商即不惜金钱与时间，在月历上大作文章，因而出现了“锦绘”(即浮世绘)的前身“绘历”。

“绘历”本就是一些有钱老爷们的游戏，这些老爷们当然不会吝惜金钱，于是便争先恐后地找当时著名的画师画画，更向雕刻师、刷版师要求各种新技术。而接受订单的厂商，因客户不计较成本，当然会拼命思考新技术、订购新颜料，以满足客户的要求。

明和（1764－1772）那几年，终于兴起一股“绘历展览”热潮。简单说来，就是一些有钱



的老爷们，闲来无事即呼朋引类聚集在一起，彼此互相竞赛谁的“绘历”最具创意或最优雅。

待热潮冷却后，人们才发现至今为止的三色印刷技术，竟不知不觉中被多色印刷取代，而且还偶然发明了能将印纸正确重叠在刷板上的小道具，让一幅画可被印刷出无限数量。这在当时是一种划时代的进步，也是彩色印刷的前身。



张爱玲的提到的《青楼十二时》中的丑时

而浮世绘的黄金时期则在十八世纪末到十九世纪初。当时江户城里的人口据称有一百万人左右，同一时期，伦敦人口是九十万，巴黎人口是六十万，可见江户在当时是个全球规模最大的都市。而其民众的识字率也相对很高，也恰恰因为识字率很高，广告画才能普及。而当时的广告传单，就正是浮世绘。

徐志摩在《沙扬娜拉》里写着：“最是那一低头的温柔，像水莲花不胜凉风的娇羞”，这正是浮世绘最好的注解。

当时浮世绘的代表画家，首先便是菱川师宣，继起的有宫川长春、鸟居清信、怀月堂安度、奥村政信、鸟居清满、铃木春信、砚田湖龙斋、胜川春章、东洲斋写乐、喜多川间、乌居清长、葛饰北斋、安藤广重等人。

鸟居清信与清满为鸟居派浮世绘的开创者，这一派为歌舞伎的舞台艺人写貌传神，并绘出许多舞台场面，与中国的杨柳青年画常绘京剧戏出相类似。铃木春信的作品则作风纤柔，婉丽多姿，但是常常男女形态不分，男子亦似女子的姿媚。东洲斋写乐的作品，专写优伶的相貌，形状近乎怪异，如漫画般的夸张，并且常用银灰色的云母粉纸作底，在浮世绘中，独树一帜。

而喜多川哥间，则以绘仕女著名，驰誉西欧，给法国近代画家以不少影响。北斋生于江户的葛饰村，他的作品有浓重的乡土景色，也是知名国际的浮世绘作家。广重则以描绘旅途风光著名，在东海道中，表现了各驿站的风土人情，活画出江户时代社会各阶层的面貌。其他作家所表现的有市井风俗、花鸟人物等等，都是纯日本式的情调。

另外在十八世纪的末期到十九世纪，还出现了文人画派和园山——四条画派。它与中国美术也发生着联系。文人画以池大雅，与谢芜村、浦上玉堂、青木木米等为代表，画风与中国的文人画相似。作画取材于山水、花鸟、人物，重在主观挥洒，自抒性灵，不拘泥于客观的描绘。但在后期的渡边华山，学习谷文

晁的技法，却以善于写生著称，如他所绘的鹿的生态，即栩栩欲活。他长于人物肖象、花、鸟、虫、鱼，把握形象，超越常人。到幕末维新时期，文人画派达到全盛。在同时的狩野、土佐、园山、四条以及浮世绘艺术等流派，均被文人画的波涛所卷。但它自身也逐渐变化，非复本来的面目。

自室町时代到江户时代，所有水墨画，狩野派，文人画派以至园山——四条派等，虽派别不同，可以说都与中国画的影响有关。日本画家向来尊重中国美术，自雪舟人明，就有张有声，李在传习宋元画技，并在日本画坛得到极高的声誉，号称画圣。宋、元、明、清的画幅也有大量流入日本，各种画传画谱，日本也多翻刻。直到清代末年，还有些画家如费汉源、陆云鹄、朱柳桥、陈逸舟、华昆田、王克三等，长期居住日本，也使日本画与中国画保持着亲密的关系。


《青楼十二时》中的巳时

此外莫奈、凡高、马奈、雷诺瓦等印象派画家，皆受日本浮世绘的影响。凡高个人的珍藏品中就有大量的日本歌川派浮世绘。凡高湛蓝的天与金黄的太阳花，可说是取材自日本的浮世绘。

所谓的“浮世”语源出有佛教用语，后被

解释为“尘世”、“俗世”。而这种描绘尘世的画，都是冷清的、干净的。张爱玲也应是喜欢那样的干净，那样的清澈，干净到了极致，清澈到了极致，反而缺乏了一种生气。就如水致清而无鱼一般，但这种带有死寂之气的美丽，却是不同凡俗的，是不同于中国世俗的热闹的美丽，是与文人意境相合的清远的秀丽。

拉斐尔

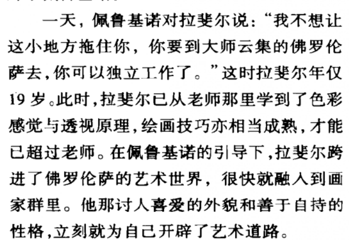
拉斐尔是文艺复兴三杰之一，他的画张爱玲也是颇有涉猎的。

如她在提到拉斐尔著名的《西斯廷圣母》中曾说道：


拉斐尔自画像

“由此我又想到拉斐尔最驰名的圣母像，The Sistine Madonna 抱着孩子出现在云端，脚下有天使与下跪的圣徒。这里的圣母最可爱的一点是她的神情，介于惊骇与矜持之间，那骤然的辉煌。一个低三下四的村姑，蓦地被提拔到皇后的身份，她之所以入选，是因为她的天真，平凡，被抬举之后要努力保持她的平凡，所以要做戏了。就像在美国，各大商家选举出一个典型的“普通人”，用他做广告：“普通人先生”爱吸××牌香烟，用××牌剃刀，穿××牌衣，赞成罗斯福，反对女人太短的短裤。举世瞩目之下，普通人能够普通到几时？……”

拉斐尔·桑蒂1483年生于意大利山区的乌尔宾诺小公园。父亲乔万尼·桑蒂是乌尔宾诺大公的御用画家，也是拉斐尔的启蒙教师。拉斐尔自幼随父乔瓦尼·桑蒂学画，15岁的拉斐尔在波伦亚画家的画室里学习，他勤奋地探索绘画的奥秘，能敏感地捕捉住美和艺术的真谛。在16岁时离开家乡乌尔宾诺到北意大利安布利亚地区的裴路基亚城，从师于佩鲁基诺。



一天，佩鲁基诺对拉斐尔说："我不想让这小地方拖住你，你要到大师云集的佛罗伦萨去，你可以独立工作了。"这时拉斐尔年仅19岁。此时，拉斐尔已从老师那里学到了色彩感觉与透视原理，绘画技巧亦相当成熟，才能已超过老师。在佩鲁基诺的引导下，拉斐尔跨进了佛罗伦萨的艺术世界，很快就融入到画家群里。他那讨人喜爱的外貌和善于自持的性格，立刻就为自己开辟了艺术道路。



张爱玲所提到的《西斯廷圣母》

拉斐尔早期作品就显露出非凡的天才。他21岁就画出了《圣母的婚礼》这幅画不仅表明他充分吸收了佩鲁吉诺的艺术精华，而且在构图与形象塑造都有所创新。尤其是画面的平衡，背景的描绘，圣母玛利亚及其夫约

瑟形象的端庄、文雅，均为前辈画家作品中所罕见。

1504～1508 年他居留佛罗伦萨，那里一度恢复的共和政治、民主精神和人文主义思想影响了他。他急切地吸取着大师们作品中的成就，并以一个学生的姿态对待达芬奇和米开朗基罗。他充分利用佛罗伦萨能提供给他的一切：研究解剖学、观察大自然和新的社会中人际关系，他对生活、对人、尤其对女性和母亲更加充满感情和爱，他既崇拜达芬奇，也尊重米开朗基罗，他要把佛罗伦萨的全部艺术精华变成自己的营养。他开始意识到自己的羽毛已经丰满了，他可以走向更高的艺术殿堂，他想到罗马去一显自己的才能，让世人看一看谁是当今意大利最优秀的画家。

这时，刚好教皇朱理二世为了赞颂自己，要把最优秀的画家、雕刻家、建筑家都请到罗马来为他服务，当时，米开朗基罗正在为他画西斯廷教堂天顶画。刚满 25 岁的拉斐尔，在佛罗伦萨接到罗马送来的圣旨："教皇想尽快在梵蒂冈见到拉斐尔，以便他在罗马与意大利最优秀的艺术家一起，为美化罗马而工作。"不久梵蒂冈的画家们被告知：除了拉斐尔和米开朗基罗之外，其余的画家们全被辞

退了。教皇认为罗马只要有这两位大师就足够了。

天才的成就，引来繁重的订画任务，这是拉斐尔的光荣，也是他的悲剧，太大的名望终于把他压垮了。

1520 年 4 月 1 日，他病了。医生为他诊断病情以后摇着头说："您，亲爱的大师，您从年轻时候起就过着过于紧张的生活，现在受到报应了。人们都知道艺术家是一些什么都不在乎的人，他们不吝惜生命，而是让生命去燃烧。"一个星期以后的 4 月 6 日他死了。他死后的荣誉，将永远存在于他的作品之中，载入人类文明的史册。



拉斐尔的《圣母子》系列中的一幅

他的一系列圣母画像，和中世纪画家所画的同类题材不同，都以母性的温情和青春健美而体现了人文主义思想。其中最有名的是《带金莺的圣母》（藏佛罗伦萨乌菲齐美术馆）、《草地上的圣母》（藏维也纳美术史博物馆）和《花园中的圣母》（藏卢浮宫博物馆）。

1512～1513 年绘成的大型油画《西斯廷圣母》，人物形象和真人大小相仿，由圣母、圣徒组成的三角形构图，庄重均衡，圣母和耶稣的体态健美而有力量，表现了母爱的幸福与伟大。另一幅更为高大的是祭坛画形式的《福

利尼奥的圣母》和稍后创作的《椅中圣母》、《阿尔巴圣母》，都堪称是他完美无缺的作品。

1508年后，他绘制了梵蒂冈皇宫壁画，其中签字厅的壁画最为杰出。这批遍布大厅四壁和屋顶的绘画，分别代表了人类精神活动的4个方面：神学、哲学、诗学和法学，作品除发挥了他特有的绘画风格外，还特别注意到了绘画表现与建筑装饰的充分和谐，给人以庄重显明、丰富多彩之感。这期间重要作品还有为埃利奥多罗厅绘制的《埃利奥多罗被逐出神殿》和《波尔申纳的弥撒》，为火警厅绘制的《波尔戈的火警》和为法尔内西纳别墅绘制的《加拉蒂亚的凯旋》等。这些作品的形象塑造和光色运用都达到了新的境界，被誉为古今壁画艺术登峰造极之作。



拉斐尔的一生是短暂的，也是永恒的

此外他的肖像画也有很高成就。特点是形神兼备，气韵盎然。并多采用微侧半身姿态，将背景隐去，唯以人物自然亲切的神态突出于画面。代表作为《卡斯蒂廖内像》和《披纱女子像》。前者描绘一位学者，其优雅的风度和深厚的学识表现得淋漓尽致。后者描绘的是一位女郎，她的容貌和作者笔下的圣母形象近似，但典雅的服饰，健美的体态，恰如其

分地表现了生活中的女性。

拉斐尔的一切是短暂的，但他并不是一闪即逝的流星，他是长久地悬挂在那儿，每个人抬头便能窥到的闪耀的星。

高 更

高更是一个个性极强，疯狂且只有激情的人。他的画也正如其人。张爱玲大约对他了解不深，但仍旧在《忘不了的画》一文中细细地记了一笔。

“有些图画是我永远忘不了的，其中只有一张是名画，果庚的《永远不再》。一个夏威夷女人裸体躺在沙发上，静静听着门外的一男一女一路说着话走过去。门外的玫瑰红的夕照里的春天，雾一般地往上喷，有升华的感觉，而对于这健壮的，至多不过三十来岁的女人，一切都完了。女人的脸大而粗俗，单眼皮，她一手托腮，把眼睛推上去，成了吊梢眼，也有一种横泼的风情，在上海的小家妇女中时常可以看到的，于我们颇为熟悉。身子是木头的金棕色。棕黑的沙发，却画得像古铜，沙发套子上现出青白的小花，罗甸样地半透明。嵌在暗铜背景里的户外天气则是彩色玻璃，蓝



高更的画有种奇怪的矛盾感

天，红蓝的树，情侣，石栏杆上站着童话里的稚拙的大鸟。玻璃，铜，与木，三种不同的质地似乎包括了人手扪得到的世界的全部，而这是切实的，像这女人。想必她曾经结结实实恋爱过，现在呢，'永远不再'了。虽然她睡的是文明的沙发，枕的是柠檬黄花布的荷叶边枕头，这里面有一种最原始的悲怆。不像在我们的社会里，年纪大一点的女人，如果与情爱无缘了还要想到爱，一定要碰到无数小小的不如意，龌龊的刺恼，把自尊心弄得千疮百孔，她这里的却是没有一点渣滓的悲哀，因为明净，是心平气和的，那木木的棕黄脸上还带着点不相干的微笑。仿佛有面镜子把户外的阳光迷离地反映到脸上来，一晃一晃。”



高　更

保罗·高更生于巴黎。他早年在海轮上工作，后又到法国海军中服务，23岁当上了股票经纪人，收入丰厚还娶了一位漂亮的丹麦姑娘梅特·索菲亚·加德为妻。可是高更在自己的绘画天赋召唤之下，35岁时辞去了银行的职务致力于绘画，38岁时与家庭断绝了关系，过着孤独的生活，并通过毕沙罗卷入了印象主义的天地。

高更总是向往着远方，留恋那些具有异

国情调的地方，他要求抛弃现代文明以及古典文化的阻碍，回到更简单、更基本的原始生活方式中去，他很愿意过野人的生活，这使得他在39岁时踏上了去巴拿马和马提尼岛的旅行，而他也确实在那里找到了自己期望的东西：茂密的植物、永远蔚蓝的天空、慷慨的大自然、简朴的生活。但他后来因事不得不离开这个热带的天堂返回法国，而这时高更正好40岁，精力充沛而有主见，保留着尊贵高傲之气。他同时也是位具有强烈个性、惹人讨厌又招人喜欢的人，粗鲁和高雅并存，他总是强烈要求自我表达，要证明自己的价值。


高更自画像

于是，他找到了他想要的不同于极端文明的环境和气氛，找到了天堂，找到了明晰的线条，硕大的体积感，生硬的对比色彩，从此他就与印象派决裂了。他回到法国时就开始谴责莫奈和毕沙罗特有的自然主义幻觉，并提出艺术表现的“综合”。

简化了的巨大形状，均匀单一的色彩，分割主义，无阴影的光，素描与颜色的抽象化，超脱自然，这就是高更所发现和创立的艺术。但是他的这种幻想和艺术在自己的国家处处走投无路，于是在1891年2月23日他拍卖了30幅作品得到一笔收入，于4月4日乘

船前往塔希提岛，历经幸福与磨难，画了不少画后又回到法国。在 1893 年 11 月举办了他的《塔希提人》画展，结果是彻底失败，在物质上收入是零。

巴黎文明人的嘲弄又使他返回塔希提岛。这样，便有了今天广为人知的脱去了文明的衣服，独身一人赤裸裸地置身于伟大的自然之中的高更的传说。病魔和家庭丧女的不幸使他想到自杀，得救后画了他的一幅传世杰作《我们从哪里来？我们是谁？我们往哪里去？》尔后又移居马克萨斯群岛法都——伊瓦，终于于 1903 年 5 月 8 日辞世。

卢 梭

卢梭是自然的画家，他的画是模糊的、是缥缈的、是梦呓着的，这大约是张爱玲所特别喜欢着的，因此她才对那幅《睡着的吉普赛人》印象深刻。

“超写实派的梦一样的画，给我印象最深的是一张无名的作品（此人即是卢梭），一个女人睡倒在沙漠里，有着埃及人的宽黄脸，细瘦玲珑的手与脚；穿着最简单的麻袋样的袍子，白地红条，四周是无垠的沙；沙上的天，虽然夜深了还是淡淡的蓝，闪着金的沙质。一只黄狮子走来闻闻她，她头边搁着乳白的瓶，想是汲水去，中途累倒了。一层沙，一层天，人身上压着大自然的重量，沉重清净的睡，一点梦也不做，而狮子咻咻地来嗅了。”



卢梭的《气球》

亨利·卢梭出生于法国拉瓦尔，他 18 岁从军，27 岁参加德法战争。退役后任税务员，

是位业余画家，到40岁退了职才开始不断地作画，并受到当时前卫艺术家毕加索等人的推崇。他的画没有师授，完全靠自学成功。他自己说："除了自然之外，我没有老师。"人们称他为"星期日画家"。这是由于他出于完全喜欢画而作画，没有任何规律约束，只有着纯朴的感情，因而其作品有一种原始的和纯朴率真的美感。

卢梭创作热衷于创造一个幻想的世界，他的艺术很难归到哪一派，但他的画法属超现实主义。他似乎总是生活在一个梦幻的世界，这种与生俱来的爱幻想的天真性格，在他的日常生活中也充满天真烂漫，也因此他的画具有童话般的魅力。

这种童话般的原始魅力也正出于他的秉有的诗人的气质。他可不是只表现晨光暮色时的幽密的梦境，而是发掘大自然要蕴藏的生气。文艺复兴期的多那太罗早曾发过这种宏愿，他为要追求体质的与精神的生命印象，曾陷于极度的苦恼。然而卢梭所欲阐发的，并非是人类的生命，而是自然界的生命。他的感觉，他的想象，使他能够容易地抓握最微贱的生物的性灵。他自言能听到树木的声音，看到他们的动作，体会到他们的不同的形式，这使

得他懂得森林中的喁语。他也能猜测到花的姿态所涵的意义与热情。

当一个人到达了这个地步，无论是诗人或画家，他的眼睛便是透视的了，他们能在外形之内透视到内心。大自然是一个超自然的世界，但于他却是熟习的。他的日子，完全消磨于野外，面对着大自然。有一次他在田间工作是时遇到一个朋友，他便说："在此多么愉快！我愿这样地永远生活于静寂之中。"是啊，他和人世的接触愈少，便是和自然的接触愈多；他不愿与人群交往时，便去与自然对语。这里所谓自然不只是山水，不只是天空的云彩，而是自然界中一切的生物与无生物。

要捉摸无以捉摸，要表白无以表白，这正是卢梭的野心。而这种野心也往往使他陷于绝望，这才有了那宛如梦呓一般的画作，为张爱玲的推崇的《睡着的吉普赛人》。



张爱玲所提到的《睡着的吉普赛人》

那是一张富有情调的作品，一位席地而睡的吉普赛人和一头雄狮在空旷冷漠的沙漠境界中显得格外神秘莫测。卢梭自己解释说："一只凶猛的狮子发现了熟睡的女郎，便并不想伤害她。"

此外如杜佩雷一样，卢梭并不刻求表现自然的真相，而是经过他的心所观照过的自

然面貌。他以自己的个性、人物、视觉来代替准确的现实。他颂赞宇宙潜在的生命力。他的画无异是抒情诗，无异是一种心灵境界的表现。他自己说过他创出幻想以自欺，他以自己的发明作为精神的食粮。

然而，这也注定他是孤独，他的天然，他的敏感，他的接近于零的原始注定了他在那个时代要成为寂寞的存在，要一个人在自我的旷野中行走。

也许正是在这一点上，爱玲感到了自己与卢梭的共通之处，她是寂寞的，这个人也是如此，而他的画梦幻的外衣后，一样是刻骨的寂寞，也许这才是为什么爱玲会谈到那幅《睡的吉普赛人》，因为是一个人看的画啊。

凡　高

温桑·凡高 1853 年 3 月 30 日出生于荷兰北部布拉邦特省的一座小市镇，父亲是一个牧师。笃信宗教的父母企望让他承继父业，凡高却秉性孤僻，急躁易怒。然而他其貌不扬，却有一颗仁爱之心。父亲送他去邻近城镇的一所寄宿学校上学，学校生活十分清苦，但他从不戚戚于粗粝薄衫的生活，喜欢独自一人收集植物和昆虫标本，或躲在一旁发呆，同学视他为“小野兽”而对他避而远之。


《凡高自画像》

凡高外表丑陋，大脑袋上满头红色短发，大鼻子，高颧骨，紧蹙的浓眉下一双深陷的绿色小眼睛，紧抿的嘴唇显示出一副凶狠的模样；额头上布满了皱纹，走路时佝偻着背，活像一个小老头。这样一副面孔自然不会使姑娘喜欢。因此，他终其一生既没有妻子，也没有情人。

在巴黎，他住在蒙马尔特大街，受尽了生活无着的煎熬，夜间孤身一人，形影相吊，便

不断地吸烟，读《圣经》、狄更斯和左拉的作品以解愁。

1878 年夏天，他在比利时南方一个矿区传教，他对矿工的悲惨生活深感同情，他教孩子读书，安慰老人，照顾病患者。当时正值疫病流行，他不顾个人安危，日夜守护着工人，并将自己的衣食用具等分给穷人，自己宁愿睡在草袋子上。这种做法越出教规，惹怒了教会，1879 年 7 月被解除教职。

1880 年，27 岁的凡高在忠实的弟弟的帮助下，决心去学画，便开始去博物馆临摹伦勃朗、米莱的画，渴望能去布鲁塞尔美术学院学习。这时他依靠在画店工作的弟弟提奥的接济，但这点钱只够他糊口，没有多余的钱购置衣服和绘画材料，不得不常常只吃栗子充饥。这年冬天，他一直努力学画，去博物馆学习荷兰风俗画。长期节衣缩食，使他的身体日渐衰弱。

而 1885 年，凡高终于进入了渴望已久的安特卫普美术学院，但这座美术最高学府却令他失望。在上课时，他随意吸烟，大声讲话。有一次画维纳斯雕像时，他竟然给这位女神画了一双荷兰主妇般的肥腿，使教师大为气愤，将他的画笔夺去。他便对教师喊道："你



不知道女人是啥样子，一个女人必须有大腿、臀部和骨盆才能生孩子！”凡高也因此被赶出了学院大门。

此时他正患伤寒病，旦贫病交加，又在刚刚开始学画就遭受挫折。于是他决定去巴黎寻求弟弟的保护。

1886年初，他再次来到巴黎，结识了许多印象派画家：劳特累克、毕沙罗和修拉等人，特别是从开始就对他有很大影响的高更成为他心目中的偶像。他从高更那里学到了毕沙罗的技法，吸收了印象派明亮的色彩和对外光的表现，一扫荷兰时期那种阴暗的色调。他尤其欣赏德拉克罗瓦的浪漫主义和日本的浮世绘，他采用点线结合，不象印象派那样准确再现眼前所见事物的手法，而采取浪漫派那种用色彩表达思想感情的方法，这也就是凡高的艺术理想。



凡高的《向日葵》

不久巴黎这座大都市的市尘声嚣和光怪陆离的生活就令他厌倦了，他渴望回到荷兰恬静的大自然中去，渴望明媚的阳光和温暖的天气。在弟弟的帮助下他来到法国南方的阿尔城，住在小客店里疯狂地作画，有时一天就画出十几幅油画。凡高作画时往往很激动，除画笔外，还用手指、画刀、有时干脆把颜色

从简里挤到画布上。他长期生活在社会底层，对穷苦的不幸者寄于深切同情，他曾说："我愿以我的作品表现出一个普通人心中的激动。"

1888年10月，怀才不遇、玩世不恭的高更来到阿尔，他的到来却给凡高带来了一连串的不幸。

凡高悲剧性的短促的一生总是和保罗·高更奇特地纠缠在一起的。高更傲骨铮铮，骄狂蔑众，很难与人相处。从一开始他就不断嘲讽、揶揄凡高的绘画，并经常取笑他的情场失意，同时又妒忌凡高的艺术和他对艺术的忠诚，两人常常争吵不休。但生性淳朴憨厚的凡高总对朋友宽宥容忍，主动要求和解。


高更的《椅子》

有一次，高更怂恿这个红发荷兰佬去逛妓院，他预先买通妓女，尽情当众侮辱和奚落凡高，羞辱交迸的凡高怒不可遏，与高更大闹一场愤然离去。圣诞节即将到来的一天，高更买通一个小妓女故意要弄凡高。那女人对凡高说："你若给我五个法郎，我便好好接待你，否则要用你的大耳朵送我做圣诞礼物。"

喝得半醉的凡高在一阵激动下，抓起一把锐利的剃刀将自己的右耳割下，随后包在一块画布里派人送到妓院。那妓女见到血淋

淋的耳朵便吓昏过去了，凡高则因失血过多被送进医院。后来，他曾画了许多自画像，其中割了耳朵的自画像最为著名。

悲剧的结局是在 1889 年 5 月 9 日，弟弟提奥赶来将凡高送进圣雷米疯人院。后来又把他转到奥维尔一座较好的疗养院。他请求弟弟留下他心爱的颜色和画板，在医院附近的田野，凡高画了 150 幅油画和数百幅素描。此时他画风突变，色调不那么强烈了。他特别为骄阳下金黄色的麦田着迷，整日画这些景色，他对看守人高喊："金黄色！多么美的金黄色呀！"那绚丽的金黄色占据了他的整个身心。1890 年他曾请求出院去国外写生，但半途旧病复发。

在寂静的田野里，面对着灿烂的阳光，他用手枪朝自己的胃部开了一枪。随后，平静地收拾起画具象往常一样走回旅店。他熬了两天，痛楚难忍，但他未喊叫一声。临终前，他不断吸烟，和弟弟提奥谈论着艺术，终于 1890 年 6 月 29 日去世，嘴里还叼着点燃的烟斗，时年 37 岁。他被埋在奥维尔，他的挚友和医生加歇在他的墓边种了他喜爱的向日葵以安息这伟大的灵魂。一向热爱哥哥的提奥受不了这沉重的打击，半年后在故乡也因疯逝世，

后来也被安葬在哥哥的墓旁，永远和他长眠在一起。

凡高说过：

“画家怕空白的画布，但空白的画布却怕真正热情的画家。”

他是如此说，而确如此做了，他的生命就如他笔下的向日葵，灿烂炫目，虽然在最高潮的地方嘎然而止，却是画布上最亮的一抹颜色。

塞　尚

塞尚或许是张爱玲较为感兴趣的画家了吧，所以她才会为其重重地记上了一笔，详细地描写了他的多幅画作。



塞　尚

“新近得到一本赛尚画册，有机会把赛尚的画看个仔细。以前虽然知道赛尚是现代画派第一个宗师，倒是对于他的徒子徒孙较感兴趣，像 Gauguin, Van Gogh, Matisse，以至后来的 Picasso，都是抓住了他的某一特点，把它发展到顶点，因此比较偏执，鲜明，引人入胜。而充满了多方面的可能性的，广大的含蓄的赛尚，过去给我惟一的印象是杂志里复制得不很好的静物，几只灰色的苹果，下面衬着桌布，后面矗立着酒瓶，从苹果的处理中应当可以看得出他于线条之外怎样重新发现了“块”这样东西，但是我始终没大懂。

……欧洲文艺复兴以来许多宗教画最陈腐的题材，到了塞尚手里，却是大不相同了。《抱着基督尸身的圣母像》，实在使人诧异。圣

母是最普通的妇人，清贫，论件计值地做点缝纫工作，灰了心，灰了头发，白鹰钩鼻子与紧闭的嘴里有四五十年来狭隘的痛苦。她并没有抱住基督，背过身去正在忙着一些什么，从她那暗色衣裳的折叠上可以闻得见焐着的贫穷的气味。抱着基督的倒是另一个屠夫样的壮大男子，石柱一般粗的手臂，秃了的头顶心雪白地连着阴森的脸，初看很可怕，多看了才觉得那残酷是有它的苦楚的背景的，也不是一个可同情的人。尤为奇怪的是基督本人，皮肤发黑，肌肉发达，脸色和平，伸长了腿，横贯整个的画面，他所有的只是图案美，似乎没有任何其他意义。”


塞尚自画像

保罗·塞尚于1839年1月19日诞生于法国南部普罗旺斯地区艾克斯。

他1858年到巴黎学画，并与文学家左拉、诗人波特莽尔等人结识，60年代初，支持过库尔贝反对古典主义学院派的斗争，从而与印象派画家莫奈、毕沙罗、雷诺阿等相结识，1872年，塞尚全家迁居瓦兹河谷的蓬图瓦兹城，在毕沙罗的影响下，积极参加印象主义运动。

在1886年第8次印象派画家展览会时首先是塞尚以鄙弃印象主义者追摹自然界表面色光反射的做法，提倡按照画家的思想和

精神重新认识外界事物，并且在自己的作品中依照这种认识重新组构外界事物。塞尚努力探讨物体内在结构的思索使他不得不对印象主义发生怀疑，他指出："世界上的一切物体都可以概括为球体、圆柱体和圆锥体"，从而在画面上做到极大的概括。他反对传统绘画观念中把素描和色彩割裂开来的做法，追求通过色彩表现物体的透视。他的画面，色彩和谐美丽。面对写生对象，他总是极其审慎地观察、思考和组织画面的色调，反复推敲，反复修改，以致许多画总像是没有完成一般。

为了长久地反复钻研，他经常画的题材是静物画。在这些精心组织的静物画中，塞尚并不过多地重视空间、体积和透视丰系的科学性，而是更加注重画面形和色的平面布局，力求达到一种类似图案一样的平面的和谐与均衡。但是，他这样反复地去画人物时，常常使当模持儿的人无法忍受长时间的枯坐，因此，他越来越难以寻找可意的模特儿。而最为耐心最为善良的模特儿便是年轻的塞尚夫人。他的作品中，以夫人为模特儿的便有 25 件。塞尚夫人名叫马利·奥尔丹斯·菲格，1869 年与塞尚结婚。在这之前，她是一家装订工厂的女工，业余为塞尚作模特儿，她的耐心和顺从使塞尚十分感动。结婚之后，她不但操持家务，照料画家的起居，而且继续为画家当

模特儿。

1886 年，塞尚的父亲去世后，继承银行业务的兄长为他在普罗旺斯的庄园中安排了舒适的生活，但画家仍孜孜不倦、勤奋作画。1895 年，画商伏拉尔为他在纳弗罗街自己的画店里举行过一次展览，共展出作品 150 件。1900 年巴黎万国博览会举行“法国艺术 100 周年纪念”美展，塞尚的 3 件作品入选展出。1904 年，巴黎多彤奈画廊举行“向塞尚致敬”专题陈列，并出版了介绍画家的小册子。从此，塞尚的名字才广为人知。

1906 年 10 月 2 日，塞尚照常凌晨 5 时起床，拿起画架，到野外去写生，但是，他却没有能够再回到自己家里，由于心脏病猝发，他在作画中死去。



塞尚的画异于常人，但不是“廉价的诗意”

张爱玲说塞尚的画有一种奇特的不安于现实的感觉，但不是那样廉价的诗意。

她觉得塞尚的画里是

“没有巍峨的过去，有的只是中产阶级的荒凉，更空虚的空虚。”

孰不知，这也正是塞尚的魅力，虚无中的充实，荒凉中的丰富，这也是构成因素，构成“现代绘画之父”的因素。